



# L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma

Yeting Shi

## ► To cite this version:

Yeting Shi. L'adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2015. Français. NNT : 2015BOR30013 . tel-01224501

**HAL Id: tel-01224501**

**<https://theses.hal.science/tel-01224501>**

Submitted on 4 Nov 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

**École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)**

THÈSE DE DOCTORAT EN « Littérature française, francophones et  
comparée »

# **L'Adaptation des pièces comiques du théâtre français au cinéma**

Présentée et soutenue publiquement le 19 juin 2015 par

Yeting SHI

Sous la direction de Charles Mazouer

Membres du jury

Charles MAZOUER, professeur émérite, Université Bordeaux Montaigne.

Jacques GERSTENKORN, professeur, Université Lyon 2.

Jean SERROY, professeur émérite, Université Stendhal Grenoble 3.

Alain SEBBAH, maître de conférences, Université de Djendouba (Tunisie).

# Introduction

L'adaptation consiste à transposer dans un nouveau média une œuvre déjà existante, c'est-à-dire à changer le système de langage en gardant le contenu. Marguerite Duras a déclaré: «Mon cinéma est le remplacement d'un langage par un autre<sup>1</sup> ». Peu importe que ce soit du roman vers le théâtre ou vers le cinéma, du théâtre vers le cinéma, ou du cinéma vers le théâtre, ce changement de langage se conforme généralement au contenu et cherche, en même temps, à trouver une expression qui convienne à la forme et qui mette le contenu au goût du jour.

### ***Adaptation littéraire au cinéma***

L'adaptation cinématographique est assez fréquente. Les spectateurs ont l'habitude de voir les films adaptés de romans ou de pièces de théâtre. Depuis longtemps, les cinéastes puisent leur inspiration dans des œuvres littéraires. Aujourd'hui, cette transposition se développe de plus en plus. Chaque année, les films adaptés des œuvres littéraires forment une partie importante des sorties cinématographiques et constituent un genre intéressant à étudier.

Par conséquent, de nombreux cinéastes, théoriciens, critiques et philosophes ont discuté de ce thème sous différents angles.

Ainsi, André Bazin en a distingué trois types dans son article «*Le Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson »:

l'adaptation par équivalences qui transpose l'œuvre romanesque en recherchant des équivalences visuelles ou scénariques au récit littéraire. [...] L'adaptation libre où l'original est surtout une source d'inspiration [...] et l'adaptation qui multiplie le roman par le cinéma<sup>2</sup>.

Cette classification fournit une base pour discuter de l'adaptation et est toujours valable pour décrire ses différentes méthodes. Au fur et à mesure du développement de l'art cinématographique, d'autres réflexions ont vu le jour. Les

---

<sup>1</sup> *Cinéma* 75, n°200, juillet/août 1975, cité dans René Prédal, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 142.

<sup>2</sup> *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°65, «les adaptations cinématographiques des romans », mai 2013, p. 163.

cinéastes, les critiques et les chercheurs ont proposé d'autres formules pour décrire l'adaptation, toujours sur la base proposée par Bazin mais sous des angles différents. François Truffaut porte davantage d'attention au fond de l'œuvre adaptée. Dans son article « Une certaine tendance du cinéma français », il apprécie surtout la fidélité à l'esprit des œuvres qu'ils (les réalisateurs) adaptent et le talent qu'ils (les réalisateurs) y mettent. Ce qu'il a saisi c'est l'âme d'un art. Pour lui, la forme est secondaire. Plus récemment, Francis Vanoye a proposé sa description de la division des types d'adaptation, essentiellement basée sur les propos de Bazin. Son « adaptation comme traduction<sup>3</sup> » correspond à « l'adaptation par équivalences » de Bazin. Selon Vanoye, traduire ne concerne pas seulement les langues, mais tous les systèmes de signes. Les idiomes artistiques sont aussi des signes qui peuvent être traduits dans d'autres formes artistiques.

Dans le cas de l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma, ce dernier fait subir au texte littéraire des transformations et y ajoute en même temps une valeur supplémentaire. Nous avons l'habitude de voir des films tirés de romans. C'est tellement courant que la plupart des discussions sur l'adaptation cinématographique se font sur le passage du roman au film, y compris la classification de Bazin. Quant au théâtre, un genre littéraire ayant une présentation scénique, où se trouve-t-il dans cette discussion ? Jean Mitry a comparé l'adaptation au cinéma à l'adaptation au théâtre :

adapter un roman, c'est en choisir les épisodes les plus significatifs ou les plus visuels, les mettre en scène comme on le ferait au théâtre et les relier par des sous-titres explicatifs. Autrement dit, filmer un roman, c'est le mettre en « pièce » dans tous les sens du terme<sup>4</sup>.

Cette remarque présente une méthode d'adaptation et, surtout montre que le théâtre et le cinéma sont deux arts très proches. Mais sont-ils vraiment égaux ? L'adaptation des pièces de théâtre au cinéma est un cas particulier des adaptations cinématographiques.

### ***Du théâtre au cinéma, un bref historique***

---

<sup>3</sup>Francis Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 31.

<sup>4</sup>Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, les Éditions du Cerf, 2001, p. 384.

Dès sa naissance, le cinéma est lié au théâtre non par la technique mais par le besoin d'être reconnu car c'était tellement neuf, tellement étrange que le spectateur de l'époque avait besoin de revenir à ce qu'il connaissait. Le théâtre était donc une référence nécessaire. Au début, les adaptations cinématographiques ne faisaient qu'imiter le théâtre ce qui fait que les esprits éclairés considéraient le cinéma comme quelque chose de primaire, juste bon pour les bœtiens, et en aucun cas comme un art. En France, le cinéma s'est énormément inspiré du théâtre et a très tôt enregistré de grandes représentations théâtrales. René Prédal en témoigne dans son livre *Cinéma sous influence Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres* : « ainsi peut-on déjà admirer à l'Exposition Universelle de 1900 le Phono-Cinéma-Théâtre qui propose Sarah Bernhardt dans *Hamlet* et Régane dans *Madame Sans-gêne*<sup>5</sup> ».

Après la Première Guerre mondiale, le cinéma et le théâtre se trouvaient donc face à face, en concurrence, mais commençaient déjà à marquer leur différence. Dans le livre *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, on a décrit cette différence essentielle : « un art tout de matérialité palpable, audible, de contact charnel, qui fait appel à des arts divers; un art d'ombre et de lumière captée par un appareil et projeté sur une toile<sup>6</sup> ».

Durant les premières années du parlant, un grand nombre de pièces ont été tournées en films. L'expression « théâtre filmé » est née pour désigner ce genre de films. Beaucoup d'hommes de théâtre se sont lancés dans le domaine cinématographique. Marcel Pagnol et Sacha Guitry en sont deux exemples représentatifs. Ils ont fait beaucoup d'adaptations de leurs propres pièces. Sacha Guitry se servait du cinéma pour enregistrer la représentation théâtrale. Mais les réalisateurs ont très vite dépassé le simple duplicata, surtout Marcel Pagnol, qui imaginait des transpositions pour produire du vrai cinéma, tout en servant au mieux le théâtre par le respect des dialogues. Pagnol se passionnait pour les possibilités du parlant et est devenu le chantre du régionalisme en décentralisant son travail à Marseille. La souplesse de la narration a rendu le langage filmique plus riche (montage, mouvements d'appareil, cadrages,...).

---

<sup>5</sup> René Prédal, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 104.

<sup>6</sup> *Théâtre et cinéma années vingt : une quête de la modernité*, Textes réunis et présentés par Claudine Amiard-Chevrel, tome 1, Paris, L'âge de l'homme, 1990, p. 24.

Dans les années trente, les deux tiers de la production française sont constitués d'adaptations, car c'est la période du passage au parlant, du recours fréquent à des dramaturges pour l'écriture des scénarios et des dialogues, et de l'impact du cinéma sur le public. À cette époque, on adapte surtout des vaudevilles: Georges Courteline, Flers et Caillavet, Georges Feydeau, ainsi que la nouvelle génération, Édouard Bourdet, Marcel Achard etc. Les grands cinéastes cherchent aussi l'inspiration dans les pièces de théâtre : Renoir a tourné *On purge Bébé* (1931) et *Boudu sauvé des eaux* (1932). La pièce très connue de Marcel Pagnol — *Topaze* — a eu plusieurs versions. À la veille de la Seconde Guerre mondiale, un des grands succès de la saison 1939 était encore du théâtre filmé *Fric-Frac*.

On note des réflexions et des discussions fréquentes sur le statut de ces deux arts et sur leur relation tandis que le travail d'adaptation continuait à évoluer. Différentes façons d'adapter une pièce de théâtre ont vu le jour et continuent à être utilisées aujourd'hui.

### ***La théorie et la réflexion***

Depuis le commencement de l'adaptation du théâtre au cinéma, diverses théories concernant cette pratique sont nées. Elles insistent sur des points différents et ont ainsi orienté nos réflexions. Nous pouvons classer en grandes lignes les points de vue proposés par les théoriciens et voir ainsi préalablement la relation entre le cinéma et le théâtre.

La toute première idée est que le cinéma apprend du théâtre. Le cinéma est un art impur. C'était l'opinion du courant principal. Elle était acceptée et soutenue par beaucoup de monde, y compris de grands théoriciens comme André Bazin et Alain Badiou. Ils ont proposé ce terme d'« impur » à cause d'une caractéristique du cinéma : c'est un art de tolérance qui apprend des autres arts.

Le philosophe Alain Badiou considère le septième art comme «le plus-un des arts<sup>7</sup> ». Selon lui,

il (le cinéma) ne s'ajoute pas aux six autres sur le même plan qu'eux, il les

---

<sup>7</sup> Alain Badiou, *Petit Manuel d'histoire théorique*, Paris, Seuil, 1998, p. 128.

implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes. [...] le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasite et inconsistant<sup>8</sup>.

Denis Lévy, rédacteur en chef de *L'Art du cinéma*, soutient aussi cette idée de «l'impureté». Il appelle impureté «le fait que les films trouvent des paradigmes formels dans les autres arts: modèle romanesque, théâtral ou musical<sup>9</sup>... ». Quand le cinéma travaille selon un plan préalablement existant, c'est-à-dire, dans le cas particulier de l'adaptation, il a moins de liberté. L'œuvre originale exige une certaine fidélité. Dans ce cas-là le cinéma a plus de difficultés à être un art indépendant. Par ailleurs, pour certains, c'était aussi une des raisons du rejet du théâtre filmé. À leurs yeux, le théâtre filmé n'est ni film ni théâtre. Il est donc aussi impur sur le plan de la forme que sur celui du contenu. Philippe Soupault, écrivain, poète, critique français, a assez durement critiqué le théâtre filmé, «parce qu'il lui manque la chaleur d'une salle, le rideau qui se lève, le prestige de la présence réelle. Le cinéma qui se contente de contrefaire le théâtre est un infirme volontaire<sup>10</sup> ».

Ce que Soupault déteste le plus dans le théâtre à l'écran, c'est l'enfermement dans le studio. Il est ainsi contre *Marius* (1931), parce que le metteur en scène Alexandre Korda, n'a pas su aérer le dialogue par des décors pittoresques. Pour lui, «toutes les qualités d'une pièce, drame ou comédie, deviennent les défauts d'un film<sup>11</sup> ». Car le cinéma réclame la vie et détruit automatiquement tout ce qui constitue l'illusion théâtrale.

Cette impureté du cinéma au moment de sa naissance est une nécessité. Le cinéma a commencé à construire sa propre expression sur la base des autres arts. Cela explique que les gens de l'époque avaient du mal à admettre que le cinéma soit un art à part entière.

La deuxième opinion importante est que le théâtre et le cinéma s'enrichissent l'un l'autre. Cela montre la contribution que le cinéma apporte dans la relation des deux arts. Pour Stein et Artaud, «le cinéma a permis de repenser le théâtre<sup>12</sup> » pour

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 122-128.

<sup>9</sup> «Le Cinéma, art impur localement ou globalement », [in] *Impureté(s) cinématographique(s)*, coordonné par Alphonse Cugier et Patrick Louguet, Paris, L'Harmattan, 2007, p.48.

<sup>10</sup> *Une Histoire du cinéma français*, sous la direction de Claude Beylie, Préface de Raymond Chirat, Paris, Larousse, 2000, p. 60.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Théâtre/Public*, n°204, «Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations », mars



Bresson, Godard ou Rivette, «le théâtre, qu'il s'agisse de le montrer ou de le rejeter est un révélateur du cinéma<sup>13</sup> ». L'idée de Marcel Pagnol paraît plus complexe. Selon lui,

L'art du théâtre ressuscite sous une autre forme et va connaître une prospérité sans précédent, [...] Un champ nouveau s'ouvre à l'auteur dramatique, et nous allons pouvoir réaliser des oeuvres que ni Sophocle, ni Racine, ni Molière n'ont eu les moyens de tenter [...] Le film parlant doit réinventer le théâtre<sup>14</sup>.

D'une certaine façon, Pagnol voulait annoncer la mort du théâtre traditionnel (« sous une autre forme » veut dire le film, plus précisément le théâtre filmé). Cette vision a été difficilement acceptée par les autres, même par des cinéastes. René Clair a trouvé les propos de Pagnol « ridicules ». Pour Pagnol, le cinéma sauve le théâtre en promouvant les pièces à travers le théâtre filmé ; mais pour René Clair, c'est que le théâtre de qualité a fait de considérables progrès, il pensait que le cinéma devait être un art à part entière et pas seulement imiter la littérature ou le théâtre.

Jean-Paul Sartre a fait un commentaire sur ce que les deux arts peignent. Il a écrit dans son article « Théâtre et Cinéma » (1958) que « le cinéma peint les hommes au milieu du monde et conditionnés par lui. Au théâtre, c'est l'inverse... le théâtre présente l'action de l'homme... et, à travers cette action, le monde où il vit<sup>15</sup> ». Il a distingué ces deux arts en insistant sur l'importance du lieu et du décor. Au cinéma, l'homme fait partie de l'environnement ; tandis qu'au théâtre, on voit l'environnement à travers le comportement de l'homme. Il donne une place prépondérante au côté créateur d'illusion du théâtre.

René Clair s'est saisi d'une autre clé pour décrire la relation entre le théâtre et le cinéma. Il a affirmé que l'auteur d'un film devait avoir des notions de technique ; il pensait que la progression technique favoriserait le développement du cinéma. C'est de la technique que l'on peut attendre un complet renouvellement. Si le théâtre peut maintenir presque la même forme depuis deux mille ans c'est parce que, peu importe

---

2011, p. 5.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 222.

<sup>15</sup> « Théâtre et Cinéma » dans *Un Théâtre de Situations*, pp.94-95, cité dans Philippe Foray, « Théâtre et cinéma selon Sartre: esthétique de la liberté et esthétique du déterminisme », [in] *Littérature et cinéma Écrire l'image*, sous la responsabilité de Jean-Bernard VRAY, centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine travaux XCVII, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 76.

la mode, le principe du théâtre reste le même : un tréteau et une passion. Mais le cinéma, longtemps considéré comme un divertissement des yeux ou de l'esprit, mesure sa qualité par l'intérêt qu'y prend la foule pour laquelle il a été écrit

L'importance est donc de s'adapter au public. Comme André Bazin l'a dit, « le théâtre et le cinéma ne seraient donc pas en opposition essentielle. Ce qui est en cause, ce sont bien plutôt deux modalités psychologiques du spectacle<sup>16</sup> ».

### *Dans le cadre des pièces comiques*

Après ce bref historique de la relation entre le théâtre et le cinéma et les réflexions faites sur ce thème, nous constatons que les deux arts entretiennent une relation inséparable et générique. Ils se mélangent, s'influencent et se critiquent. Les spectateurs regardent la représentation théâtrale avec une vision « cinématisée » sans en avoir conscience. Le développement psychologique de la pièce force notre attention sur certains points. Nous faisons le cadrage par nous-mêmes, comme si une petite caméra fonctionnait toute seule dans notre tête. À l'inverse, la théâtralité ne manque pas dans un film, la vision psychologique est donnée par le réalisateur. Nous déployons la théâtralité dans chaque séquence du film. Comme Edgar Morin l'a dit : « il y a donc un cinéma secret dans le théâtre, de même qu'une grande théâtralité enveloppe tout plan de cinéma<sup>17</sup> ». Il apparaît que le théâtre donne facilement des limites (unité de lieu et de temps), tandis que le cinéma laisse assez de liberté à la présentation. En revanche, le théâtre met à contribution l'imagination des spectateurs, alors que le cinéma, qui peut tout montrer, ne leur demande qu'une attitude plus passive.

Deux conceptions contradictoires — la liberté et la limitation — sautent aux yeux quand on essaie de décrire les caractéristiques des deux arts. Ce qui outrepassé les facultés du théâtre apparaît comme normal au cinéma. Ce qui est impossible au théâtre peut être fait au cinéma. Que ce soit sur le plan théorique ou celui de la pratique, nous ressentons cette relation à la fois étroite et contradictoire. Tourner un film adapté d'une pièce de théâtre est comme danser avec des chaînes aux pieds. Les

---

<sup>16</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, les Éditions du Cerf, 1985, p. 156.

<sup>17</sup> Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, essai d'anthropologie, Paris, Éditions Gonthier, 1958, p. 105.

artistes attirés par ce défi, qui travaillaient ou qui travaillent encore dans ce domaine en ont donné des témoignages.

Au départ, le cinéma était plutôt dépendant du théâtre et servait à conserver l'art théâtral comme un outil. Sacha Guitry, à la fois homme de théâtre et cinéaste, a présenté très tôt son opinion. Il pensait que « l'écran ne saurait être que l'ombre refroidie de la scène, puisqu'on n'y retrouve pas cette immédiateté, cette complicité, cette présence qui sont le privilège de l'art dramatique<sup>18</sup> ». Il est vrai qu'au cinéma, on saisit plus aisément des choses fugitives. Au théâtre, si une scène est bien répétée et bien montrée, on peut avoir une représentation superbe dès la première fois, mais on ne peut être sûr d'obtenir le même résultat le lendemain. En revanche, le cinéma peut fixer la représentation et la présenter de nouveau à l'identique autant de fois que nécessaire. Il est évident que Guitry défend la place essentielle de son art théâtral et se prend avant tout pour un homme de théâtre. On peut remarquer la place fondamentale du théâtre, non seulement chez Sacha Guitry, mais aussi chez certains autres cinéastes. Benoît Jacquot, Constantin Costa-Gavras et Marcel Pagnol ont tous tenu des propos identiques. Benoît Jacquot pense que « [...] le théâtre est la tache aveugle du cinéma. C'est le frère ennemi, l'ombre portée, tout ce qu'on veut, mais c'est fondamental. La question du théâtre est vraiment nucléaire au cinéma<sup>19</sup> ». Constantin Costa-Gavras, en tant que cinéaste, retourne toujours au théâtre, une source inépuisable, « pour comprendre la relation de l'homme avec le langage, de l'acteur avec le personnage, et aussi la relation du spectateur, c'est-à-dire moi, avec la dramaturgie<sup>20</sup> ». Le théâtre est, pour lui, une base de données et une référence. Marcel Pagnol, auteur dramatique très renommé s'est choisi un objectif dès l'invention du parlant. Il a tourné ses films d'après ses propres pièces de théâtre. Ce qu'il a fait n'était pas simplement « conserver » le théâtre, selon le terme de Sacha Guitry, mais « utiliser le septième art pour réincarner le théâtre, pour le vérifier littéralement et inventer par là même sa propre liberté<sup>21</sup> ». Selon lui, le film parlant doit réinventer le théâtre. L'art du théâtre

---

<sup>18</sup> *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, sous la direction de Antoine de Baecque, Philippe Chevallier, Paris, Quadrige/PUF, 2012, p. 332.

<sup>19</sup> Benoît Jacquot, *Cahiers du cinéma*, n°497, décembre 1995. Cité dans René Prédal, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 103.

<sup>20</sup> *Les Cahiers*, revue trimestrielle de théâtre, n°15, « Théâtre et Cinéma », printemps 1995, Paris, P.O.L., p. 63.

<sup>21</sup> *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, sous la direction de Antoine de Baecque, Philippe Chevallier, Paris, Quadrige/PUF, 2012, p. 515.

ressuscite sous une autre forme et va connaître une prospérité sans précédent. Alain Resnais a aussi affirmé l'importance du théâtre dans ses films mais a insisté surtout sur leur relation inséparable. « Personnellement, je me suis toujours refusé à établir une séparation entre les deux arts, et j'ai essayé dans mon travail de les nouer comme les serpents du caducée<sup>22</sup> », dit-il.

Mais Pascale Ferran, autre réalisatrice qui travaille aussi beaucoup dans le domaine du théâtre, pense autrement :

J'ai l'impression que mon travail est en permanence nourri par d'autres formes artistiques: la littérature en premier lieu, mais aussi la photographie, voire occasionnellement, la peinture ou la musique, mais le théâtre en tant qu'art de la scène, évidemment non<sup>23</sup>.

Contrairement à tous les critiques précédents, elle a nié la place fondamentale du théâtre et a séparé le cinéma du théâtre, celui qui, historiquement et aussi artistiquement, a nourri le jeune art — le cinéma. Cependant, elle a confirmé l'idée que la maturité d'un art s'atteint à travers l'apprentissage et l'hybridation avec d'autres arts. Éric Rohmer est plutôt comme Pascale Ferran. Il n'a pas donné au théâtre une place fondamentale, mais a insisté surtout sur l'influence venant d'ailleurs. Le théâtre est comme d'autres arts qui influencent ses films. Il disait que

de tous les arts, le théâtre occupe, dans mes films, l'avant-dernière place, [...] Peut-être voudriez-vous également savoir si le théâtre m'a influencé. Il l'a fait forcément, à l'égal du roman<sup>24</sup>.

Le théâtre occupe-t-il une place fondamentale dans le cas de l'adaptation ? Les artistes ont apporté des réponses différentes. Mais ce qu'ils ont tous fait c'est essayer de trouver l'équilibre entre les deux lors du travail d'adaptation. Profiter au maximum des avantages de chaque art est un défi. Réaliser grâce au cinéma ce qu'on rêverait de faire au théâtre tout en respectant au mieux la pièce originale est leur tâche.

---

<sup>22</sup> *Les Cahiers*, revue trimestrielle de théâtre, n°15, « Théâtre et Cinéma », printemps 1995, Paris, P.O.L., p. 64.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 64.

Ainsi, après avoir lu les propos des cinéastes, des dramaturges, des critiques et des chercheurs, nous nous faisons une idée globale de l'adaptation du théâtre au cinéma et nous rendons compte que cette relation est particulièrement riche à explorer. Quelle est la relation entre le cinéma et le théâtre ? On se pose facilement cette question quand on entre dans le domaine de l'adaptation. Pour mieux la traiter, nous avons essayé de réduire notre champ d'étude à un genre particulier.

Après avoir lu toutes ces études, nous avons remarqué que parmi les films adaptés des pièces de théâtre, une grande partie est comique. Depuis la naissance du cinéma jusqu'à nos jours en passant par l'époque du théâtre filmé — l'apogée de l'adaptation des pièces comiques — on n'a jamais cessé de transcrire le comique à l'écran. On voit ainsi, à travers tant d'adaptations, la popularité de ce genre chez le public. Comme Boileau l'a ainsi défini : « Le comique ennemi des soupirs et des pleurs<sup>25</sup> », il lutte contre le malheur et plaît aux spectateurs. Toutefois, bien que les gens aiment beaucoup regarder les spectacles comiques, les œuvres comiques sont souvent considérées comme un sous genre, un genre populaire, moins noble que la tragédie qui est toujours liée aux héros, aux dieux, à la sublimité.

Le statut hiérarchique des genres cinématographiques renvoie aussi à ce phénomène culturel. Le film comique est comme la comédie, traditionnellement peu valorisée en France.

Recevant deux influences contradictoires, celle de la farce et de la *commedia dell'Arte* qui mettent à l'honneur le rire, et celle héritée d'Aristote qui valorise le côté éducatif, le théâtre du XVII<sup>ème</sup> siècle avait la volonté de construire des pièces sur le rire et en même temps de se débarrasser du rire violent pour faire de la comédie un grand genre, qui fait rire mais instruit en même temps, c'est-à-dire, un genre amusant mais moral. Le but de la comédie est de corriger les mœurs. C'est pour cette raison, qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle, on a mis en valeur les œuvres de Molière ; au XVIII<sup>ème</sup>, celles de Beaumarchais. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les pièces de Feydeau ou de Labiche ont maintenu toujours ce côté farcesque, brut et populaire.

Le théâtre comique tout en gardant une dimension verbale, revient à la mimique, à la grimace, à la bouffonnerie, à l'exultation, à la danse des jeux enfantins les moins sociaux, les plus primitifs. Cependant, selon Charles Mauron,

---

<sup>25</sup> Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique : Aristophane Plaute Térence Molière*, Paris, Librairie Josée Corti, 1964, p. 9.

le génie comique, à sa guise, jouera donc, lui aussi, soit de l'abandon à la régression, soit de la raillerie satirique, soit enfin de l'ivresse goûtée à se libérer de la double servitude des tendances instinctives et des normes sociales<sup>26</sup>.

Issu de cette tradition, le théâtre comique doit toujours défendre sa popularité et en même temps, faire des efforts pour augmenter sa valeur. Il est partagé entre la distraction et l'instruction. Quand il passe à l'écran, le film adapté affronte presque la même situation. Le genre comique reste un sous genre et est toujours lié à ce côté populaire, brut. Certes, les films comiques de consommation courante sont souvent sans style et veulent seulement être des divertissements sans autre ambition que commerciale ; une partie des films adaptés des pièces comiques ont tout de même leur originalité et aspirent à avoir leur style propre. Comme les Marx Brothers qui ont mis en scène leurs farces loufoques et Tati qui a critiqué la modernité technologique, les réalisateurs d'adaptations veulent aussi rendre hommage à leur genre fétiche, faire des critiques satiriques de certains phénomènes sociaux et créer la nouveauté technique dans leurs films. Même quand on fait une parodie, on espère la faire avec style. Ainsi, de nouvelles formes artistiques sont introduites dans le film pendant la procédure d'adaptation. Bertrand Tavernier a fait des commentaires sur le groupe Splendid, en disant :

Splendid s'approche du théâtre de boulevard. Le cinéma au début du parlant, emprunta au théâtre ses sujets. Cinquante ans plus tard, par une étrange similitude, le répertoire du Splendid va renouveler le cinéma comique français<sup>27</sup>.

C'est seulement un exemple pour dire ce que l'adaptation a apporté au théâtre et que le film comique peut aussi apporter fort sérieusement sa contribution à l'art cinématographique. L'art du comique à l'écran nous a laissé des souvenirs éternels. Daniel Banda et Josée Moure ont beaucoup apprécié le comique sur grand écran. Selon eux,

la partie la plus noble de la production cinématographique, celle qui subsistera, c'est la partie comique: les tous premiers films de Zigoto, et les tout derniers de Buster

---

<sup>26</sup> Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique : Aristophane Plaute Térence Molière*, op. cit., p.23.

<sup>27</sup> Pierre Guingamp et Jean-Luc Denat, « La Parodie, un art difficile — Le comique à l'écran », [in] *Cinéma Action*, n°82, 1<sup>er</sup> trimestre 1997, dirigé par Françoise Puaux, p. 145.

Keaton ou de Charlot sont des œuvres d'art rendues en perfection, les rapports entre la forme et le fond étant parfaits. Le comique de ces acteurs réside essentiellement dans leur mutisme, et précisément dans leur impossibilité de parler<sup>28</sup>.

Ainsi, on peut dire que le comique n'a pas forcément moins de valeur que le tragique. Même si rire semble aller de soi, faire rire devient plus difficile. Car de quoi peut bien rire le public, d'une époque à l'autre, d'un continent à l'autre? Rit-il toujours de la même chose? Il est très difficile de répondre à ces questions qui cependant réapparaissent chaque fois qu'on étudie le comique. Le rire peut exploser avec force, difficilement maîtrisable. Il rejoint la folie des personnages comiques qui doivent se montrer impassibles afin d'être crédibles auprès des spectateurs. La composition des grands comiques est assez complexe et subtile.

Notre recherche va donc porter sur l'adaptation des pièces de théâtre au cinéma et se focaliser sur le genre comique. Un corpus d'œuvres comiques fournit la base de notre recherche et alimente bien notre discussion.

### ***Le corpus et la méthode de recherche***

Nous avons choisi trente-trois pièces de théâtre et leurs trente-trois films adaptés pour construire un corpus d'œuvres comiques (voir Annexe 1 : Liste des œuvres du corpus). Dans le corpus, les pièces sont classées selon leur date de création. Nous avons ainsi des œuvres de Molière qui remontent au XVII<sup>ème</sup> siècle et une pièce toute récente de 2010.

Ce corpus couvre une période assez longue — plusieurs siècles — et englobe essentiellement des pièces comiques. Les pièces classiques, comme *L'Avare* et *Le Malade imaginaire* de Molière, *La Fausse Suivante* de Marivaux, en sont des exemples très intéressants. Les pièces modernes forment la plus grande partie du corpus : les grandes pièces symboliques du comique comme *Knock* de Jules Romain ; des vaudevilles à succès comme *Un Chapeau de paille d'Italie* d'Eugène Labiche, *Un Fil à la patte* et *On purge bébé* de Georges Feydeau ; des pièces de Sacha Guitry et de Marcel Pagnol ; des pièces créées par des groupes de comédiens comme les œuvres des Branquignols et du Splendid ; des pièces qui ont été sujets à discussion à l'époque

---

<sup>28</sup> *Le Cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et Josée Moure, Paris, Flammarion, 2008, Coll. Champs Arts, p. 205.

comme *Les Nouveaux Messieurs*, *La Cage aux folles* et *Le Père Noë est une ordure*. Presque toutes les pièces de notre corpus ont eu du succès à leur époque. Certaines sont toujours jouées de nos jours avec ou sans techniques modernes. Quelquefois, elles sont filmées et passent à la télévision. Ces pièces méritent déjà une étude spécialisée. De plus, on remarque, dans le corpus, de nombreux dramaturges qui ont souvent un style personnel distingué. Le nombre et la variété des styles apporte ainsi une grande richesse à notre recherche.

Mais notre recherche se concentre sur le passage du théâtre au cinéma. Ce qui nous intéresse n'est pas la pièce seule ou le film, mais comment les pièces sont adaptées au cinéma ce qui nous oblige à examiner aussi de plus près le cinéma. Pour les films qui correspondent à la pièce d'origine, nous avons choisi la version la plus connue et avons fait référence aux autres versions s'il en existe.

Dans le corpus, nous retrouvons les grands noms du cinéma : René Clair, Jean Renoir, Jacques Feyder et François Ozon le plus récent. Ils ont tous adapté au moins une ou deux fois une pièce comique au cinéma comme un essai voire ont choisi d'en adapter plusieurs. Ainsi sont nés certains grands films, *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir, par exemple. Des réalisateurs du genre comique paraissent aussi dans notre corpus : Gérard Oury, Édouard Molinaro, Jean-Marie Poiré et Francis Veber. Ils se sont spécialisés dans le genre comique. Leur style est déjà formé. Ils savent bien ce que les spectateurs attendent d'eux. Des hommes comme Sacha Guitry et Marcel Pagnol figurent aussi dans notre corpus. Ils sont à la fois auteurs des pièces et réalisateurs de leurs propres adaptations et dans cette catégorie on trouve également Jean-Michel Ribes pour *Musée haut musée bas* ainsi que Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière pour *Le Prénom*. Mais ce sont des cas à part car le réalisateur est très souvent une autre personne que l'auteur de la pièce et donc transmet au cinéma sa propre compréhension de la pièce tout en y imprimant son style artistique personnel. Adapter une pièce de théâtre au cinéma est un travail différent d'un simple tournage. Les cinéastes créent dans un cadre défini par un autre, souvent très brillant artiste lui aussi. Comment sauvegarder et montrer au mieux le ton comique de la pièce originale est une question que les cinéastes se posent. Ils ont rendu, la plupart du temps, un travail fidèle à l'œuvre originale.

Toutefois l'exception existe, d'ailleurs non moins intéressante. Le réalisateur du film peut complètement changer le ton de la pièce dans son travail d'adaptation.



Ainsi, *Ruy Blas* de Victor Hugo est un drame incluant quelques scènes comiques. Toutefois, en 1971, c'est devenu un film complètement comique dans l'adaptation libre de Gérard Oury. L'exemple de *Ruy Blas* est assez particulier et riche d'enseignements, par conséquent nous l'incluons dans notre corpus. Certes, dans l'analyse de cette pièce et son adaptation, nous ferons référence à d'autres versions plus proches de la pièce originale. Comme *Ruy Blas*, *Cyrano de Bergerac* d'Édmond Rostand n'est pas une comédie du début à la fin mais il existe des séquences comiques assez amusantes et c'est une pièce classique importante qui a des aspects originaux à analyser surtout quand on l'adapte au cinéma.

Outre ces deux cas, nous tenons encore à ajouter quelques explications sur certaines pièces du corpus. Par exemple, *Le Garçon du dernier rang* est une pièce écrite par un dramaturge espagnol. Ce n'est donc pas une pièce française mais elle a été adaptée par François Ozon, sous le titre *Dans La Maison*. Ce réalisateur français au style très personnel aime adapter des pièces de théâtre et a ainsi réalisé plusieurs films dont l'analyse est intéressante. Nous ajoutons *Dans La Maison* pour étudier davantage son style et pour favoriser la comparaison avec ses autres œuvres adaptées.

*Beaumarchais* est une comédie en deux actes et dix-neuf tableaux de Sacha Guitry. La pièce a été écrite en 1950, mais en raison du coût, elle n'a jamais été représentée. L'année de la création de la pièce n'est donc pas marquée à côté du titre comme pour toutes les autres. Nous avons donc lu le texte inclus dans l'œuvre complète de Sacha Guitry, publiée en 1996 par la maison d'édition Omnibus.

*Branquignol* et *Ah ! Les Belles Bacchantes* sont des spectacles comiques très populaires à l'époque. Nous les mettons tout de même dans le corpus car d'une part ces spectacles comiques représentent une nouvelle forme de succès du comique ce qui a provoqué leur adaptation immédiate au cinéma ; d'une autre part la troupe des Branquignols fait penser aux troupes des cafés-théâtre des années 70, par exemple, Le Splendid. Cela peut permettre de comparer ces groupes de comédiens d'époques différentes mais tout aussi en vogue. Par ailleurs, certains comédiens des Branquignols ont été ensuite très connus comme Louis de Funès, Jacqueline Maillan, etc.

Notre façon de travail consiste essentiellement en une méthode de comparaison. Dans ce cas-là la table de comparaison nous a beaucoup aidés. Les œuvres sont observées et examinées sous tous leurs aspects, selon différents critères :

scène, lieu, temps, décor, intrigue, texte, personnage et comique. Toutes les différences sont notées dans les cases correspondantes de la table avec différentes couleurs pour que ce soit clair et facile à lire. Si certaines scènes ou séquences méritent une étude spéciale, nous nous arrêtons sur l'image du film ou de la représentation théâtrale et analysons ensuite les détails.

Après avoir étudié tous ces aspects séparément, nous remarquons facilement les points communs et les différences entre la pièce originale et le film adapté. Nous dégageons ensuite des caractéristiques générales et essayons de les synthétiser pour repérer les principes de l'adaptation. Pourquoi les différences existent-elles ? Et à un niveau plus profond, manifestent-elles la différence de nature de chaque art ? Est-ce un résultat inévitable ?

En choisissant ces pièces comiques et leurs adaptations cinématographiques, nous pouvons également voir évoluer la relation entre les deux arts. Pour voir la spécificité du genre comique, pour saisir le changement de la relation entre le théâtre et le cinéma, pour en même temps dégager la procédure de la maturation d'un jeune art —le cinéma, beaucoup de questions se posent:

Dans le cadre comique, quelle est la relation entre le cinéma et le théâtre ?

Le film est-il une simple transposition de la pièce de théâtre ? Conserve-t-il intégralement le texte, le décor, le jeu, ou apporte-t-il une dimension supplémentaire, dans ce cas de quelle portée ? Pendant un certain temps, le cinéma reste très attaché à l'art théâtral. Il est même considéré comme un outil d'enregistrement pour les pièces de théâtre. Le cinéma va-t-il réussir à s'imposer comme art à part entière par rapport au théâtre ?

Dans le cas de l'adaptation des pièces comiques, les ressorts du comique de théâtre sont-ils les mêmes au cinéma ? Comment y sont-ils présentés ? Quels effets donnent-ils ?

Par ailleurs, l'adaptation du théâtre au cinéma est-elle influencée par d'autres arts ? Les cinéastes créent-ils de nouveaux styles, de nouvelles méthodes pour l'adaptation ?

Finalement, le cinéma se sert-il du théâtre ou est-ce le contraire ?

Nous voyons ainsi le trajet du développement de l'art cinématographique dans le genre comique. Ce changement de la relation sert de fil conducteur à cette thèse.

## *L'avancement des thématiques*

Pour répondre à ces questions, nous avancerons en quatre étapes qui suivent l'évolution de la relation entre les deux arts. On commence par un cinéma nouveau-né subordonné au théâtre et on aboutit à un cinéma autonome qui suit son propre chemin, tout en passant par la période de la « querelle du théâtre filmé » puis de la quête de l'identité. « Comment le cinéma se situe-t-il vis-à-vis du théâtre ? » est la question que l'on se pose tout au long de cette thèse.

Nous commençons donc à la naissance du cinéma, période où il apprend beaucoup du théâtre en nous focalisant sur le film muet. Les moyens d'expression développés alors imprègnent le langage cinématographique et laissent inévitablement des traces dans les films de nos jours. Nous verrons dans un premier lieu la relation entre le texte et l'image. Ainsi, le texte est considéré comme l'âme du théâtre, tandis que le langage du cinéma est essentiellement l'image. L'adaptation repose en effet sur la façon dont le langage du cinéma présente le texte et transmet en images ce qui ne peut pas être réalisé sur la scène théâtrale. Cependant, ces images du cinéma doivent rester fidèles à la demande de la pièce de théâtre.

Nous verrons d'abord comment toutes sortes de texte sont passées à l'image. Le générique, l'intertitre, l'indication de jeu, l'aparté et le dialogue, tous passent quelquefois directement à l'écran. Les dialogues sont montrés par les cartons dans un film muet. La liste des acteurs, les indications de lieu et de temps s'affichent souvent sur l'image. Nous verrons aussi indirectement le texte dans un film. C'est-à-dire comment les séquences qu'on pouvait seulement décrire oralement sur la scène théâtrale sont exprimées ou plus précisément « traduites » par les images cinématographiques. Il s'agit souvent de scènes abstraites : le rêve, le souvenir, l'imagination, et un cas spécial : la scène de foule. Ensuite, dans le changement du langage (du texte à l'image) le cinéma non seulement casse la limite du lieu scénique, mais aussi permet un déplacement libre aux spectateurs en utilisant différentes prises de vue. Tout cela révèle que le langage du cinéma est différent de celui du théâtre. Enfin, nous verrons les éléments de narration (le narrateur, le rythme, le fil conducteur etc.) dissemblables de ces deux langages. Le réalisateur de l'époque essaie d'explicitement l'intention du dramaturge grâce aux moyens techniques du cinéma. Cette

transformation du spectacle théâtral en image cinématographique existe encore aujourd'hui dans les films adaptés.

Le cinéma comme tout jeune art s'est développé vite et garde toujours une relation étroite avec le théâtre. Avec la naissance du parlant, de nouvelles théories ont vu le jour. À cette époque, l'adaptation consistait essentiellement à recopier la pièce de théâtre pour la transposer sur grand écran.

Après avoir examiné le changement du système de langage dans l'adaptation, nous verrons ensuite, le côté plus théorique de ce processus. Il s'agit d'un courant de «théâtre filmé» qui occupe le devant de la scène après l'apparition du film parlant. Pendant cette période, beaucoup de pièces de théâtre, surtout des pièces comiques, ont été adaptées au cinéma ; beaucoup d'hommes de théâtre se sont lancés dans ce nouveau domaine attirant. Les personnes qui ont réussi avec les films parlants sont souvent issues du théâtre, non seulement les réalisateurs (Guitry, Pagnol), mais aussi les acteurs (Raimu, Juvet, Simon). Nous examinerons principalement trois éléments : le texte dramatique, le personnage et l'intrigue, afin de voir quel degré de modification est atteint.

Le respect total du texte et la nouvelle rédaction du scénario peuvent donner évidemment des effets différents. Pour le personnage et l'intrigue, il existe également différents degrés de modification. Le théâtre filmé reste toujours le plus fidèle à la pièce originale. À l'époque, la trahison des personnages et l'invention de nouvelles intrigues pouvaient provoquer de grandes discussions. Car selon l'opinion du courant du «théâtre filmé», le texte est le moteur du cinéma comme du théâtre. Le cinéma n'est qu'un outil d'enregistrement qui rend service à l'art théâtral. La fidélité est donc devenue un critère important pour évaluer un film. Les avant-gardistes de l'époque ont commencé à faire des essais sur l'adaptation libre, ce qui a poussé davantage la réflexion sur l'adaptation et sur l'art de cinéma.

Au cours du travail d'adaptation, la maturation du 7<sup>ème</sup> art se manifeste en montrant les caractéristiques qui lui sont propres et en même temps en faisant la rupture avec son «frère aîné» artistique. À ce moment-là le théâtre reste une base solide de l'adaptation mais le cinéma commence à jouir d'une plus grande liberté

Nous nous focaliserons ainsi sur les caractéristiques propres au cinéma dans la

troisième étape. Ici la réflexion sur l'art cinématographique est plus poussée. Le cinéma avec sa capacité de suggestion se différencie du théâtre. La musique et l'image peuvent toutes les deux suggérer et nous transmettre des informations supplémentaires. Cette capacité de suggestion permet essentiellement deux choses : créer l'atmosphère et relier des séquences. Grâce à la suggestion, le langage du cinéma devient plus riche. Le cinéma n'est plus seulement un outil d'enregistrement de la pièce de théâtre. Il a sa propre expression et parle une langue artistique indépendante. Au fur et à mesure du développement technique du cinéma, on voit qu'il rompt avec son frère aîné—le théâtre.

Le lieu est un élément important pour le théâtre qui est régi depuis longtemps par le principe de l'unité de lieu. Une scène unique d'intérieur est un signal tout évident pour dire qu'on est en train de regarder une pièce de théâtre. Même si cela apparaît dans un film, les spectateurs pensent immédiatement qu'il s'agit d'un film adapté d'une pièce de théâtre. En revanche, le cinéma se donne la liberté de se déplacer partout, surtout à l'extérieur, cherche à être plus près de la vie. Cette rupture marque une différence significative entre les deux arts et permet au cinéma de marquer son identité comme art à part entière.

Finalement, nous verrons un cinéma beaucoup plus libre que dans les trois phases précédentes. La relation entre le théâtre et le cinéma est alors contradictoire : elle est à la fois étroite et en train de devenir plus distante. La maturité d'un art est toujours un mélange de l'héritage et de l'innovation.

Pour les films adaptés des pièces comiques du théâtre, d'un côté, ils ont hérité de la tradition du comique que le cinéma montre d'une façon plus inventive et d'un autre côté, le cinéma s'aventure sur le chemin d'innovation. Étant assuré de son identité, le film comique ose faire des hybridations avec d'autres genres de films ; et le cinéma ose faire des hybridations avec d'autres arts. Cette fois-ci l'influence des autres arts est délibérément recherchée. Les films comiques adaptés du théâtre peuvent être influencés également par d'autres genres cinématographiques. Les différents arts entrent dans le cinéma et y laissent des empreintes. Cette hybridation s'opère à un niveau plus élevé qu'avant, le cinéma crée ainsi de nouveaux effets visuels et aussi esthétiques. L'hybridation est donc un chemin inévitable pour l'innovation d'un art. Grâce à elle, nous portons beaucoup d'espoirs pour l'art du spectacle de demain.

# **Chapitre I**

## **Texte et Image**

Le théâtre s'appuie davantage sur le texte que le cinéma. Le dialogue est l'âme du théâtre. Une pièce réussie est souvent soutenue par un excellent texte. Le dialogue théâtral écrit devient un spectacle incarné par des acteurs vivants et propose en effet des images théâtrales. Tourner un film demande aussi le passage du texte à l'image. Pour tourner un film d'adaptation, ce passage du texte à l'image est même plus accentué que pour les autres films.

Le passage du texte à la représentation théâtrale est différent de celui du texte à l'image cinématographique. Car le théâtre est un art essentiellement porté par la parole tandis que le cinéma est l'art vivant de l'image. Cela a été particulièrement vrai pendant la période du film muet. Quand le cinéma est passé rapidement à la période du parlant, il a transposé le spectacle de la scène théâtrale à l'écran. Cette transposition s'est maintenue jusqu'à nos jours. On peut toujours la voir dans les films contemporains.

Le cinéma savait donner des sensations immédiates mieux que les paroles n'avaient jamais su le faire. Les chercheurs ont déjà très bien distingué les caractéristiques du cinéma muet et du cinéma parlant :

Le cinéma muet suscitait les émotions en entrant presque en contact avec le spectateur, sans interposition. Le ciné sonore contraind au contraire à la suspension de l'action quand on parle ou chante. C'est en somme l'anticinéma, comme le théâtre verbeux est l'anti-théâtre. C'est du cinéma par une façon de parler: une façon encore bien imprécise<sup>29</sup>.

Si l'on divise en deux parties l'histoire du cinéma en se fondant sur l'invention du parlant, la première période, celle du film muet, montre sans aucun doute le passage du texte à l'image. Dans la deuxième période, après l'invention du parlant, le cinéma s'est adjoint la dimension orale. Les dialogues entre les personnages peuvent être entendus à l'écran comme sur scène. Le passage du texte à l'image paraît ainsi moins évident qu'avant. Apparemment, le cinéma reprend les paroles du théâtre, mais en sus des dialogues, nous avons toujours d'autres choses à lire à travers l'image. André Gardies l'a conclu dans son livre,

---

<sup>29</sup> *Le Cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et Josée Moure, Paris, Flammarion, 2008, Coll. «Champs Arts », p. 203.

Depuis, celui-ci [le verbolinguistique] se manifeste par le canal sonore—tous les usages linguistiques oraux sont mis à contribution: dialogues, voix commentatrice, monologue «intérieur», etc.—et par le canal visuel—toutes les «mentions écrites», qu'elles soient externes à l'univers fictionnel: sous-titres, générique, cartons divers, etc., ou internes: enseignes, panneaux indicateurs, correspondance, sont donnée à lire en gros plan<sup>30</sup> [...]

Pour répondre à la question «comment adapter les pièces de théâtre au cinéma?», le passage du texte à l'image est le premier pas, comme pour tous les films. Étant donné que ces deux média différents ont chacun leur propre moyen d'expression, le passage du texte à l'image sera intéressant à voir et à comparer. Dans ce chapitre, nous verrons que le cinéma cherche à montrer directement tout ce que le théâtre veut dire: les informations techniques, les dialogues, les représentations scéniques ainsi que les images décrites par des paroles, impossibles à montrer sur la scène théâtrale.

Nous traiterons d'abord ce passage direct du texte à l'image. Toutes les indications scéniques qui sont marquées dans le texte de la pièce entrent dans cette discussion: la liste des acteurs, les indications de lieu et de temps, les indications de jeu. Tout cela est montré dans le film par différents moyens. Outre les indications, tout ce qui concerne la parole, dialogue ou aparté, est aussi montré différemment au cinéma. Les dialogues passent directement à l'image dans les films muets, alors que l'aparté, phénomène particulier au théâtre, trouve aussi son existence à l'écran. Ensuite, nous verrons comment ce qui est décrit dans le texte, mais ne peut pas être montré sur la scène théâtrale peut être rendu au cinéma. Par exemple, le rêve, le souvenir et l'imagination. Quand on regarde une représentation théâtrale, on ne peut qu'imaginer ces descriptions pour compléter ainsi le spectacle. Mais le cinéma, avec ses moyens techniques, réalise ces illusions et les présente à nos yeux. Les scènes de foule qu'on ne peut pas montrer directement au théâtre à cause des limites de la scène sont souvent réalisées d'une façon symbolique. Ce n'est pas le cas au cinéma. Enfin pour le changement de l'angle d'observation, le cinéma a aussi l'avantage. La caméra nous amène partout dans la fiction et nous permet de voir la scène de diverses façons. Finalement, nous nous intéresserons à la différence entre la narration théâtrale et celle

---

<sup>30</sup>André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 19.



du cinéma. Grâce à la technique propre au cinéma : la voix off, la division de l'image, la coupe rapide, etc., nous verrons comment le cinéma réalise ce que le texte a dit d'une façon différente.

# 1. Du texte à l'image

Le texte de théâtre est constitué de différents éléments : la liste des acteurs, les informations principales de la pièce, les paroles (dialogue, monologue, aparté) et les didascalies.

Ils peuvent être classés en deux catégories : les indications et la parole.

Tout ce qu'on peut lire dans un texte de théâtre n'est pas montré sur scène, par exemple, la présentation des acteurs, le nom du metteur en scène et les informations techniques. Tout cela, on ne peut pas le voir au moment du spectacle ; on le trouve au début du texte ou dans un programme distribué par les ouvreuses au moment du spectacle. Mais quand il s'agit d'un film, on l'a toujours dans le générique.

Les didascalies sont des indications scéniques. Nous ne pouvons que les lire dans le texte. Elles sont réalisées par la mise en scène. Le cinéma les respecte aussi. Grâce à ses propres moyens techniques, surtout par les gros plans, le jeu d'acteur suivant les didascalies est accentué. Cela oriente plus facilement l'attention des spectateurs et les aide à saisir les détails indiqués par les didascalies. Par ailleurs, les didascalies peuvent aussi indiquer le lieu et le temps. Dans les films, ce sont les intertitres neutres qui jouent ce rôle.

Au niveau sonore pendant une représentation théâtrale, ce sont les dialogues qui occupent incontestablement la place principale. On connaît le développement de l'histoire à travers les dialogues. Mais dans le film muet, les dialogues sont absents au niveau sonore. Le jeu des acteurs doit donc exprimer au maximum ce qu'ils doivent dire. En outre, les cartons interviennent aussi pour résoudre ce problème. Des informations clés sont affichées directement à l'écran. Un peu plus tard, avec l'invention du film parlant, les paroles ne sont plus obligatoirement à transformer d'un média à l'autre et peuvent être enfin conservées intégralement. Enfin, il y a les apartés. Le cinéma les représente d'une façon différente tout en respectant la fonction et le sens qui leur sont donnés dans la pièce de théâtre.

Denis Guénoun a déjà explicité la différence entre voir un spectacle et voir une pièce de théâtre dans son livre *Le Théâtre est-il nécessaire ?* Pour lui, voir une pièce, « c'était suivre une histoire, des situations et des personnages en conflits<sup>31</sup> ». Mais voir

---

<sup>31</sup>Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Luxembourg, Circé 1997, p. 154.

un spectacle, c'est « voir la théâtralité dans son opération propre<sup>32</sup> ». Aujourd'hui, le cinéma est devenu un moyen de distraction plus populaire que le théâtre. Il ressemble tellement au théâtre que regarder un film est aussi, avant tout, suivre une histoire, des situations et des personnages en conflit. Dans ce cas-là, le film adapté est sensé donner le maximum d'informations nécessaires. Tout ce qui est marqué dans le texte passe à l'image d'une façon quelquefois inventive. C'est cette inventivité qui attire notre attention. Quant au théâtre, on n'oublie pas sa nature de spectacle. Après le premier niveau de lecture (celle de l'histoire), on s'intéresse plus au coup théâtre, à la théâtralité à ces côtés plus spectaculaires.

## 1.1 Des indications à l'image

Dans cette partie, nous verrons, comment le cinéma fournit aux spectateurs des informations autour de l'œuvre. On peut voir dans le film les indications des informations techniques, comme la liste des acteurs, le groupe des techniciens, la production du film et bien sûr le réalisateur. Tout cela apparaît au générique (le générique du début et aussi celui de la fin). Le générique, propre au cinéma, porte parfois le style personnel du réalisateur et ajoute une touche différente afin de laisser une impression profonde aux spectateurs. Le deuxième genre d'indication est celle des lieux et du temps. Elle est transformée en intertitre neutre. Les intertitres, existaient d'abord dans les films muets, comme moyen nécessaire pour fournir des informations, lieux, temps, dialogues etc. Ensuite, dans les films parlants, on a gardé souvent ces indications de lieux et de temps pour transmettre ce que l'image n'avait pas pu dire. Finalement, il y a des indications de jeu. Filmées selon la compréhension du réalisateur du film, elles peuvent apparaître sous une forme toute différente originale, inventive. À travers des exemples, on peut voir comment les didascalies sont transformées en langage du film.

---

<sup>32</sup>*Ibid.*

### 1.1.1 Générique

Propre au cinéma, le générique nous apporte, dès le début du film, des informations techniques et nous présente les acteurs, le réalisateur puis le titre du film. Tout cela n'existe pas dans une représentation théâtrale. Selon la tradition théâtrale, c'est à la fin du spectacle, que les acteurs, quelquefois avec le metteur en scène, viennent tous ensemble saluer le public.

Dans les vieux films, nous voyons que le style du générique est assez classique. Toutes les informations apparaissent au début du film, sur un fond neutre, souvent foncé. Beaucoup de films des années trente utilisent cette formule : *On purge bœuf* (1931) (le générique est sur un fond noir.), *Boudu sauvé des eaux* (1932) (sur un fond de gris foncé avec un peu de reflet d'eau), *Le Schpountz* (1938) (sur un fond gris) etc. Prenons *Boudu sauvé des eaux* (1932) comme exemple, on voit que le générique se déroule sur un fond foncé qui n'est pas tout à fait noir, mais qui a quelques ondes lumineuses. Ce sont des reflets sur l'eau qui renvoient bien entendu au récit (le clochard est sauvé des eaux et retourne à l'eau à la fin). Selon l'analyse de Laurence Moinereau, ce fond avec des reflets d'eau est fait pour qu'on puisse

mettre en relation ces deux « ondes » avec les « ondes sonores » concomitantes - la version orchestrale du thème chanté par Boudu au début et à la fin du film. Sons, lumière et eau sont ici associés dans la catégorie des éléments qui n'ont pas de bords distincts<sup>33</sup>.

Nous voyons ainsi que le générique du film est fait non seulement dans le but de fournir les informations nécessaires mais aussi de synthétiser la conception esthétique du réalisateur, en mettant en relation tous les éléments possibles du film. Bientôt ce genre de générique sur un fond monochrome va prendre une nouvelle forme : le générique se déroulant sur une séquence de film qui prépare les spectateurs au contexte de l'histoire ou qui présente brièvement les personnages. *Knock* (1951) en est un bon exemple. Dès la première seconde du film, on entend la musique et on voit le commencement du récit : le docteur Parpalaid et sa femme prennent leur voiture et vont à la gare pour chercher Knock. Tout au long de ce développement, le générique apparaît au bas de l'image : la production, les acteurs, les techniciens, le réalisateur, le

---

<sup>33</sup> Laurence Moinereau, *Le Générique de film : De la lettre à la figure*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, Coll. « Le Spectaculaire », p. 207.

titre du film... tout est là. À la fin du générique, la musique s'arrête, signalant le changement de registre. Les deux docteurs se rencontrent à la gare et entament la conversation. Cette sorte de générique est bien plus efficace que sous sa forme classique. Il nous fournit beaucoup d'informations en même temps, non seulement des informations techniques mais aussi celles du récit. Comme un prétexte, ce genre de générique nous fait entrer plus facilement dans l'histoire.

Jusqu'à maintenant, les films adoptent très souvent cette méthode pour commencer le film. Dans le film *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), nous avons une séquence de poursuite qui accompagne le générique (en tout petits caractères). Pendant le générique, nous apprenons en même temps les relations compliquées entre les personnages et voyageons à Venise. Le générique d'*Un Fil à la patte* (2004) nous dévoile la raison de la tristesse de Lucette. C'est le point de départ de toute histoire.

Outre cette association du contenu et du texte, la police de caractères peut aussi apporter des informations sur le récit, surtout celle du titre. Selon Francis Vanoye, «le titre peut être métaphorique et renvoyer à un élément du récit<sup>34</sup>», et «solliciter ensuite chez le lecteur goût de l'évasion, de l'aventure, de la violence, érotisme, sadisme, curiosité scientifique<sup>35</sup>...». Certaines polices utilisées pour les titres ajoutent un élément significatif au film. C'est une façon d'indiquer la particularité du film et de conduire le public à passer du statut de lecteur à celui de spectateur. Dans de grands films populaires comme *Autant en emporte le vent* (1939) la taille des lettres du titre est assez grande pour remplir l'écran. Elles apparaissent à droite et passent de droite à gauche. Le contour des lettres n'est pas lisse. Quelques traces d'encre sortent vers le côté droit, comme si le vent soufflait de gauche à droite. Voilà l'effet du vent qui se fait sentir pour les spectateurs grâce à une petite modification de la police du titre. Dans notre corpus, les films comiques ne sont pas en reste. C'est le cas avec les traits de pinceau, utilisés pour le titre dans *Marius* (1931), de Pagnol. Les traits de pinceau sont puissants, plus libres que les caractères imprimés. Ils illustrent bien la personnalité de Marius à la fois solide et résistante ainsi que son désir de liberté. Enfin, un autre film assez récent, *Dans la Maison* (2012) de François Ozon, apporte aussi une bonne preuve de la créativité des réalisateurs au niveau du titre. Étant donné que l'histoire se passe dans un lycée et que les personnages principaux sont un professeur de français et un lycéen, le réalisateur

---

<sup>34</sup> Francis Vanoye, *Récit écrit Récit filmique*, Paris, Armand Colin Cinéma, 2005, p. 15.

<sup>35</sup> *Ibid.*

utilise l'écriture d'un élève pour le générique. Les caractères sont tracés à l'encre bleue sur un cahier d'écolier. Le générique est accompagné par une vraie séquence du film avec de petits dialogues sans musique pour mettre en route l'histoire. Au bas de l'image, dans un coin, le générique apparaît tranquillement. Ensuite, une séquence montre un lycéen qui s'habille et va à l'école. Pendant ce temps-là, une musique accompagne l'image. À la fin de cette séquence avec la musique, le titre du film apparaît au milieu de l'écran, en dessous duquel « un film de François Ozon » s'affiche petit à petit, écrit au stylo. Ainsi, on voit tout de suite que c'est un film concernant l'école. Cela change des génériques ordinaires et paraît original.

Après avoir observé les génériques de différents films, anciens ou récents, comiques ou non, nous remarquons que l'originalité du générique ne dépend pas forcément du genre du film. En général, les génériques des films comiques restent assez classiques. On ne peut pas savoir qu'on va voir un film comique en voyant le générique de début. Comme le dit Françoise Puaux : « le fait que, dans leur grande majorité, ils (les génériques des films comiques) sont archiclassiques, terriblement sérieux et non indicateurs du genre auquel ils introduisent<sup>36</sup> ». Mais des exceptions existent. Ceux des films de Sacha Guitry ont souvent des caractéristiques comiques évidentes. Son style personnel rend plus vivante la présentation des informations techniques et ajoute une touche comique.

Sacha Guitry cherche à doter ses films de l'ambiance du comique et à donner tout de suite le ton du film. Dès le générique, il essaie de faire sourire, sinon rire, le spectateur. Sa grande spécialité est de réaliser des génériques parlés. « Sur les trente-deux films qu'il a réalisés, il en présente une quinzaine dans des génériques parlés restés célèbres dans l'histoire du cinéma<sup>37</sup> », remarque Nicole de Mourgues. Sacha Guitry ne peut s'empêcher de venir à l'écran pour présenter le film, les acteurs et les techniciens.

Ainsi, dans le film *Désiré* (1937), on voit d'abord apparaître le titre : sur un cahier de musique, une main trace une portée musicale et trois notes, puis, « Désiré » s'affiche au dessous de ces trois notes. La musique accompagne tous les

---

<sup>36</sup> *CinémaAction*, n°82, « Le Comique à l'écran », premier trimestre 1997, dirigé par Françoise Puaux, p.21.

<sup>37</sup> Nicole de Mourgues, « Le Générique du film comique », *Ibid.*, p. 17.

mouvements dans le rythme. Cela crée une entrée théâtrale à l'écran. Ensuite, au fond du champ, une porte s'ouvre. Sacha Guitry s'avance en costume de réalisateur et dit : « Mesdames, Messieurs, le film que nous allons avoir l'honneur d'interpréter devant vous est de votre serviteur ». Grâce à un trucage, il réapparaît immédiatement en costume de valet de chambre, un album à la main, et commence à présenter les personnages et les techniciens, tout en feuilletant l'album. Page par page, nous découvrons les photos des acteurs, tandis que la voix de Guitry annonce : « Voici Madame, voici Monsieur, voici Monsieur Corniche et Madame Corniche qui sont des amis de Monsieur et Madame et nous voici maintenant tous les trois: voici la femme de chambre, voici la cuisinière et me voici moi-même ». Et puis, c'est le tour des techniciens principaux : le compositeur, l'opérateur, l'ingénieur du son, la script-girl, la monteuse, l'assistant, l'administrateur et le décorateur. Finalement, il conclut rapidement : « et maintenant, Mesdames et Messieurs, il ne me reste plus qu'à vous souhaiter de passer un agréable moment en notre compagnie ». La phrase à peine terminée, une sonnette retentit. Désiré-Guitry disparaît et ainsi nous introduit naturellement dans la fiction. Avec la musique pleine d'humour qui ponctue le rythme, ce générique rend parfaitement le ton de dérision du film qui se moque de la relation entre les maîtres et les serviteurs. En outre, cette présentation par un animateur, empruntée à la palette du spectacle sur scène, est rarement utilisée par d'autres réalisateurs. Cela donne une touche très personnelle au style de Sacha Guitry.

Même si, dans ses autres films, cette forme de présentation n'est pas reprise à chaque fois, il aime toujours jouer sur la musique pour ponctuer les actions des acteurs ou pour accompagner chaque changement d'image. Son humour imprègne le générique par la musique. Comme dans le film *Quadrille* (1938), tous les acteurs font des gestes en rythme avec la musique (Paulette se peigne, Claudine ajuste le col et la coiffure, la femme de chambre se maquille etc... tandis que leurs noms s'affichent). Ensuite, nous avons l'image du chef d'orchestre.

*Faisons un rêve* (1936) est encore un autre cas. Le générique prend le relais du prologue : toujours la même musique jouée par les mêmes musiciens. Le prologue montre l'Orchestre Tzigane de Jacques Zarou, avec six musiciens portant des gilets brodés et jouant de la musique joyeuse, dansante et exotique. Ensuite, l'orchestre change de morceau de musique. La caméra fixe filme de face le groupe entier et les noms de la production du film apparaissent. Maintenant, les spectateurs se rendent compte que le film va commencer. Les trois personnages principaux sont présentés

par un plan rapproché au niveau de la poitrine de chacun. Trois images se succèdent en utilisant la technique du volet. Après, on revient sur l'image de l'orchestre. Le générique continue ainsi.

L'orchestre apparaît dans le prélude, le générique et le début de la première séquence comme un fil conducteur qui donne l'ambiance et le ton au film. Guitry accorde une grande importance à la musique. Il présente toujours l'orchestre ou le chef d'orchestre au générique. Les génériques de Guitry sont amusants, ludiques. Cela va de pair avec sa conception du cinéma : plaire aux spectateurs. Les génériques de Jacques Tati sont aussi drôles (voir celui de *Mon Oncle*, *Playtime*). Mais Tati a un côté enfantin, tandis que Guitry s'appuie sur la satire.

Nous trouvons un autre exemple concernant Louis de Funès avec le générique de fin original d'*Hibernatus* (1969). Édouard Molinaro a coopéré plusieurs fois avec Louis de Funès, un comédien de talent, qui apporte souvent beaucoup de contributions personnelles au film. Dans ce générique de fin, le texte monte petit à petit comme dans tous les films, ce qui est différent c'est qu'on a ajouté juste à côté du texte un personnage avec des effets spéciaux de dessins animés. Un petit bonhomme, avec le corps d'un personnage d'animation et la tête de Louis de Funès en train de faire des grimaces, et divers gestes : jeter une fleur, tourner le levier d'une machine etc. Cette technique d'animation crée un effet drôle et subtil. C'est un générique qui nous fait sourire.

Généralement, les films comiques français n'ont pas de caractéristiques spéciales au niveau du générique. À part Sacha Guitry et Édouard Molinaro, très peu de réalisateurs ont fait des efforts afin de faire ressortir le comique dans le générique. En ce qui concerne l'adaptation du théâtre au cinéma, Sacha Guitry est particulièrement remarquable car ses génériques ont établi un très bon exemple par le fait qu'il présente des informations en personne. Cette manière théâtrale de transmettre des renseignements (la liste des acteurs, les techniciens, le réalisateur etc.) sert à garder la forme de la représentation scénique. L'exemple de Guitry est réussi. L'adaptation se fait dès le moment du générique.

### **1.1.2 Intertitre neutre**

Dans le langage cinématographique, un intertitre est un texte filmé. On parle



également de «carton » en référence au support du texte que l'on filmait dans les débuts du cinéma.

L'intertitre a pour but d'apporter un complément d'information par rapport à l'image. Dans le cinéma muet, il est fréquemment utilisé pour transcrire les dialogues. Mais cet usage a progressivement disparu avec l'apparition du parlant. Il est depuis essentiellement utilisé pour donner des indications spatiales ou temporelles

Comme le générique, l'intertitre est un texte qui passe du papier directement à l'écran. Indispensable à l'époque du cinéma muet, l'intertitre va se raréfier avec l'invention du film parlant. Seuls quelques intertitres neutres irremplaçables sont maintenus. Pour les cinéastes, toute la valeur d'un film repose sur l'image, la plupart essaient donc d'éviter les intertitres pour ne pas briser la continuité de l'image.

Le film *Les Nouveaux Messieurs* (1928) a bien réalisé le détournement des intertitres neutres. Jacques Feyder se sert de différents moyens dans ce film pour diminuer le nombre de cartons. Pour éviter les intertitres neutres, il filme des objets. Il y a une scène de nuit qui se passe à 2h35. À la place d'un carton, on voit l'heure sur une montre. De même pour la date, Suzanne a menti à monsieur le comte et a fait un voyage secret avec Jacques. Elle a demandé à sa femme de chambre d'envoyer une carte postale à monsieur le comte chaque jour. Le 2 novembre, il a reçu la carte en question et a commencé à douter de la réalité de ce voyage. On voit la date directement sur la carte postale. D'autres informations nécessaires pour le récit apparaissent sur différents supports : un journal, une lettre, un télégramme etc. Ils sont filmés en gros plan, afin que les spectateurs puissent les lire clairement. Une grève a lieu à Paris ; Suzanne est devenue «danseuse étoile » du théâtre national de l'Opéra ; le ministère est renversé... Tout cela est annoncé par d'autres supports que le carton.

Même si les cinéastes essaient de diminuer le nombre des intertitres, dans certaines situations, ils sont indispensables, surtout les intertitres neutres. Dans *Un Chapeau de paille d'Italie* (1928), le premier plan commence par un intertitre «1895 », c'est l'année où se passe l'histoire. Ce nombre est écrit sur l'image d'une robe de mariée. Dès le premier moment, on se situe exactement dans le temps. Ensuite, avant la séquence de Fadinard, on a un carton : « à travers le Bois de Vincennes, Fadinard, le fiancé se rend à son nouveau domicile ». C'est une brève présentation du personnage qui donne des informations de base. Dans le développement de l'histoire, plusieurs indications de lieu sont aussi inévitables : «Dans l'appartement préparé pour les jeunes mariés... », «chez madame de Beauperthuis »etc.

Après la période du film muet, l'utilisation des cartons a beaucoup diminué. Qu'il s'agisse du changement de lieu ou de temps, les réalisateurs font d'autres choix pour transmettre ces informations. Par exemple, pour signifier le passage du temps, Renoir filme un voisin qui joue de la flûte (*Boudu sauvé des eaux*, 1932) ; Ozon montre le changement de la lumière naturelle (*Potiche*, 2010) ; Guy Lefranc se sert d'un fondu au noir et des paroles de docteur Parpalaid (*Knock*, 1950). Mais quand on veut se situer exactement dans le temps, un intertitre neutre redevient le premier choix. Marcel Pagnol, dans le film *Marius* (1931), après avoir montré une série d'images de paysages (la mer, l'orage de nuit, le phare et le panorama du vieux port), met quand même un intertitre « quelques mois plus tard... » sur l'image pour préciser l'époque. Dans ce cas-là, l'intertitre est maintenu.

Les cartons font passer des textes directement à l'écran. Avec les efforts des cinéastes et aussi grâce au développement technique, ce passage direct est de plus en plus rare. On exploite beaucoup plus le potentiel du langage de l'image. Le système d'expression propre au cinéma continue à se perfectionner.

### ***1.1.3 Indications de jeu et gros plans***

En tant qu'indication scénique, la didascalie existe dans le texte du théâtre ou dans le scénario du film. Sur scène, les comédiens jouent en suivant les indications des didascalies, et les spectateurs admirent de loin. Les didascalies font complètement partie du jeu et paraissent tout naturellement intégrées au spectacle. Les spectateurs peuvent ignorer les détails du jeu, faute d'attention ou pour d'autres raisons objectives. Quand on adapte les pièces de théâtre au cinéma, les didascalies s'inscrivent tout de même dans le jeu des acteurs. Mais en même temps, dans le langage cinématographique, certaines techniques peuvent aider à mieux montrer les détails du jeu que les didascalies ont indiqués.

Le gros plan est un moyen technique assez efficace pour montrer l'intention du réalisateur. Les cinéastes réalisent les effets donnés par des didascalies souvent à l'aide des gros plans. Même si au théâtre les didascalies ont déjà été mises en scène, le gros plan dans le film aide toujours à accentuer ces détails et à montrer l'intention du réalisateur. Le gros plan dans le film joue parfois le rôle d'indication pour les spectateurs, tandis que la didascalie dans le théâtre est pour les comédiens. Bazin a

déjà mentionné que la caméra est un outil efficace pour orienter l'attention des spectateurs. Il affirme que «le cinéma agit seulement comme un révélateur qui achève de faire apparaître certains détails que la scène laissait en blanc<sup>38</sup> ». La caméra utilise très souvent le gros plan pour forcer les spectateurs à concentrer leur attention sur certaines choses que le réalisateur a voulu montrer.

Dans les films, les gros plans peuvent être divisés en deux catégories selon le contenu de l'image : les gros plans sur des objets et ceux sur le corps de l'acteur.

Parmi les gros plans sur des objets, une partie se focalise sur des supports de textes, comme une lettre, un journal, un livre etc. pour évidemment transmettre des informations nécessaires, surtout pendant la période des films muets. Ces textes donnés à lire en gros plan sont internes à l'univers fictionnel. Comme nous l'avons déjà vu dans la partie précédente, ils remplacent des cartons afin de ne pas couper le cours du récit.

Dans le parlant, le gros plan sur les textes est moins utilisé. Les informations nécessaires sont souvent communiquées par les dialogues. Mais à la fin du film *Désiré* (1937, Sacha Guitry), il y a d'abord un plan sur un journal et puis avec un zoom en avant, un gros plan sur l'annonce que Désiré a mise dans un journal : « Val. de ch. 38 ans, bonnes r<sup>é</sup>fé. cherche place ch. MONS. SEUL. Ecr Désiré r. Claude-Lorraine. ». Sans un mot, on annonce le dénouement de l'histoire. C'est simple, clair, direct et efficace. On peut dire que c'est un héritage du film muet au niveau de la forme.

Ensuite, ce qui apparaît fréquemment, c'est le gros plan du corps des acteurs. Le réalisateur se sert souvent de ce genre de gros plan pour montrer aux spectateurs ce qu'il veut exprimer. Ces gros plans ont davantage fonction de didascalie. Il arrive quelquefois que le film soit une illustration de la pièce de théâtre. Le réalisateur accentue exactement ce que le dramaturge souhaitait. Par exemple, dans *Huit femmes* (2001), Suzon questionne Louise sur ce qui s'est passé la veille. Quand Louise dit que Chanel joue aux cartes, Suzanne est surprise. Quand elle dit que Mamy a toujours une petite bouteille dans sa chambre, « Louise et Catherine échangent un petit rire complice. [...] », voilà ce qui est écrit dans la didascalie. La transcription cinématographique des expressions est exactement comme la pièce l'indique. Ozon utilise des gros plans pour filmer le visage de Louise et de Catherine. Cela montre très

---

<sup>38</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, les Éditions du Cerf, 1985, p. 144.

bien la réaction des deux : cet échange de rires complices de Louise et Catherine.

C'est comme si les spectateurs du film se servaient de jumelles de théâtre pour, comme le dit Marcel Pagnol, regarder de plus près les réactions importantes des actrices. Selon Marcel Pagnol, faire des films est comme utiliser les lorgnettes des grands-parents. Il faut savoir quand ils les utilisent. Les grands-parents savent chercher le centre d'intérêt. Au cinéma, on peut ne voir que la personne qui parle, les autres ne nous gênent pas, mais on sent qu'elles sont là. L'idée de Pagnol est exacte et très explicite. En sus de dire que le cinéma est capable d'isoler la partie qui porte le centre d'intérêt, l'auteur du film explique aussi la différence entre le théâtre et le cinéma concernant le sujet de la focalisation des attentions. Quand on regarde une pièce, c'est le spectateur qui choisit le moment et le point de focalisation de l'attention, tandis qu'à l'écran, le réalisateur ne nous laisse pas de choix. Nous regardons exactement ce qu'il veut nous montrer. De ce point de vue, le film est un produit plus accompli qu'une représentation théâtrale. Mais le plaisir de regarder une pièce de théâtre et le charme du théâtre sont, dans un certain sens, dus à cette liberté de choix.

Claude Beylie, en écrivant son livre sur Marcel Pagnol, explique et complète l'idée de Pagnol à propos de la « lorgnette ». C'est dans un texte de 1966, « Cinématurgie de Paris », que Pagnol a encore tenu des propos à ce sujet :

la grande nouveauté, c'est qu'il n'est plus permis au spectateur de choisir lui-même ses gros plans, car son choix du centre d'intérêt n'était pas toujours juste. Il avait sous les yeux le décor tout entier et tous les personnages qui prenaient part à la scène; il pouvait se tromper.[...]

Ce pouvoir dictatorial, cette admirable facilité qui est donnée au réalisateur de conduire et de fixer l'attention de toute une salle le forcent à savoir à chaque instant où se trouve le centre d'intérêt<sup>39</sup>[...]

Avec le support du texte, le réalisateur tourne le film selon sa propre compréhension de l'œuvre et la livre aux spectateurs. Travaillant sur ses propres œuvres, Pagnol ne risque pas de se tromper de sens mais peut affiner, préciser ce qu'il veut transmettre aux spectateurs. Même si le sens exprimé est parfaitement identique, des médias différents peuvent toujours créer des effets différents. Quand on passe au cinéma, avec la réduction du champ, la proximité des visages et leur agrandissement,

---

<sup>39</sup>Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 222.

l'action devient beaucoup plus psychologique que sur scène. Le film *Huit Femmes* (2002) de François Ozon est fondé sur une pièce de théâtre de Robert Thomas. Ozon met en scène sa compréhension de la pièce. Il traduit exactement ce que les didascalies demandent et accentue la psychologie des personnages à l'aide des gros plans.

Dans la pièce de Robert Thomas, Louise, la domestique a davantage de répliques. On voit mieux ce qu'elle pense. Dès le début, on comprend qu'elle ne veut pas être domestique. Ensuite, on découvre au fur et à mesure les raisons pour lesquelles elle est venue dans cette maison isolée. Pour Marcel, le maître de la famille ? Oui, peut-être. Car Gaby, femme de Marcel, a dit à sa fille : « [...] Ton père a toujours aimé... la jeunesse ! ». Et à ce moment-là la didascalie indique : « Entre Louise, avec le manteau de Gaby, qu'elle l'aide à passer, tandis que... » (Acte I). Dans le film, à l'aide des techniques cinématographiques, Ozon accentue cette suggestion d'une relation cachée entre Louise et Marcel : quand Gaby parle de Marcel avec ses filles une image courte montre Louise derrière la porte. Avec un gros plan, on voit bien l'expression de son visage : elle baisse les yeux mais écoute attentivement pour trouver une occasion d'entrer dans la pièce. Le réalisateur a repris les paroles de la pièce. Quand Gaby prononce les mots « la jeunesse », elle regarde tout droit la caméra (gros plan de Catherine Deneuve de face). Louise l'a entendue et entre à ce moment-là. Nous lisons les sentiments de Catherine Deneuve sur son visage : elle affirme avec son regard que sa jeunesse s'en va et avec elle l'attention de son mari. Louise derrière la porte représente exactement ce que Gaby a perdu. Le moment où Louise entre, est un indice évident de la relation entre Louise et Marcel, parallèlement, cette action de Louise est aussi une provocation vis-à-vis de sa maîtresse. Dans le film, on sent toujours cette tension entre Louise, la domestique et Gaby, la maîtresse.

Pour montrer la psychologie des personnages, les gros plans du réalisateur cadrent souvent le visage, le reste du corps étant automatiquement ignoré. Jacques Martineau a parlé de ce découpage du corps, au sujet de l'œuvre de Jean-Luc Lagarce. Il a bien mentionné la différence entre les deux arts :

Le cinéma découpe le corps, tandis que le théâtre conçoit le corps dans son entier et dans l'espace. Le rapport au corps humain est très différent dans les deux formes de représentation. Au cinéma, par exemple, on peut fabriquer l'émotion, notamment par le montage en introduisant un contrechamp. Au théâtre ce n'est pas si facile. Si le

comédien n'habite pas son émotion, si le corps ne la diffuse pas, elle n'existera pas<sup>40</sup>.

Le cinéma, grâce à la technique, accentue littéralement plus facilement ce que demandent les didascalies. C'est plutôt une fusion de l'art et de la technique. Mais le théâtre demande davantage au niveau artistique et esthétique. Ce qu'il montre c'est toujours la totalité. Quelque chose de profond réside dans le théâtre qui tisse un rapport plus émotionnel au langage et au monde. Sa dimension est moins technique que celle du cinéma.

Mais le côté technique du cinéma fascine souvent des metteurs en scène du théâtre. Muriel Plana a mentionné les propos de Claude Régy dans son livre *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts* sur cette influence du cinéma. Le metteur en scène a dit :

J'attache une grande importance au cadrage. J'ai été extrêmement influencé par le cinéma: j'essaie d'amener des acteurs en gros plan, en décadrant et si possible de faire un lieu unique entre spectateurs et acteurs, un lieu mental qui englobe l'aire du jeu et l'aire du public<sup>41</sup>.

Pendant que le cinéma cherche à montrer plus clairement l'effet donné par des indications, le théâtre a aussi ce besoin d'élargir son territoire en s'inspirant d'autres conceptions. Les réalisateurs se servent des gros plans comme outils afin de rendre évident l'effet donné par les didascalies. Ce passage du texte à l'image porte ses propres caractéristiques et offre, en retour, au théâtre une réflexion sur ses nouvelles possibilités.

## 1.2 De la parole à l'image

Le dialogue et l'aparté sont tous deux présents lors d'une représentation

---

<sup>40</sup> « Jacques Martineau, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, La Comédie française au cinéma », propos recueillis par Marguerite Chabrol, Tiphaine Karsenti et Jean-François Perrier, *Théâtre/Public*, n°204, « Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012, p. 94.

<sup>41</sup> *Espaces perdus*, Les solitaires intempestifs, 1998, p.84-85, cité par Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004, p. 159.

théâtrale. Au cinéma, surtout à l'époque du film muet, on ne peut entendre ni l'un ni l'autre. ce n'est pas possible. En règle générale, les cartons jouent un rôle indispensable pour montrer le dialogue et l'aparté. Mais parfois, ils peuvent être remplacés par des images. C'est une méthode originale et propre au cinéma. Au niveau sonore, le cinéma laisse plus d'espace vide que le théâtre. Car selon Antonin Artaud, le dialogue est fait pour remplir. Il écrit :

Le dialogue — chose écrite et parlée — n'appartient pas spécifiquement à la scène, [...] Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret<sup>42</sup>.

Par conséquent, ce langage concret, dans la période du film muet, n'existe que sur scène. Faute de canal sonore, le langage du cinéma va utiliser d'autres techniques soit sous forme de lecture (cartons), soit d'images animées.

De nos jours, il n'y a plus de difficulté au niveau sonore. Techniquement, on peut tout enregistrer. Le dialogue et l'aparté deviennent-ils des copies de la représentation théâtrale ? La réponse est non. Ils sont filmés pourtant avec la spécificité propre au cinéma. Certaines situations ne peuvent pas être représentées sur scène mais le cinéma en donne la possibilité. Surtout les apartés, qui sont encore plus rendus par la technique cinématographique que les dialogues.

### ***1.2.1 Dialogue dans le film muet***

Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, le carton est une technique cinématographique qui apparaît souvent dans les films muets pour afficher les dialogues. C'est la façon la plus directe de réaliser la transposition de l'écrit à l'image. Les dialogues dans le film parlant seront étudiés plus tard dans le chapitre II, puisqu'il s'agit d'un autre problème lié non à la transposition mais à la fidélité.

Dans les films muets, on a très souvent des cartons affichant des dialogues pour communiquer des informations nécessaires concernant le récit. Comme dans *Un Chapeau de paille d'Italie* (1928), ou *Les Nouveaux Messieurs* (1928), la plupart des

---

<sup>42</sup>Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, Coll. «Folio essais », p. 55.

cartons sont des dialogues, sans lesquels les intrigues ne seraient pas compréhensibles. Le problème des cartons montrant les dialogues est que l'intégration d'un carton, même si cela ne dure que quelques secondes, rompt la continuité de l'ambiance. Pour les spectateurs, les cartons sont donc seulement une nécessité pour connaître le récit mais non une belle image à admirer. Si les cartons apparaissent trop fréquemment, les spectateurs auront l'impression de lire un texte.

Les réalisateurs ont ainsi trouvé d'autres moyens pour transmettre des informations nécessaires sans passer par des dialogues.

Par exemple, dans *Les Nouveaux Messieurs* (1928), une séquence concerne une rencontre entre Suzanne et Jacques. Suzanne vient voir Jacques à son bureau. Il est au téléphone mais s'ennuie en même temps. Il fait donc un dessin tout en écoutant son interlocuteur. Ensuite, un gros plan montre le contenu du dessin, avec la main de Jacques continuant à dessiner. C'est une scène de vacances, au bord de la mer, devant un petit restaurant, un homme et une femme sont assis à une petite table sous un arbre buvant du champagne. Après avoir terminé le dessin, Jacques écrit « oui ? » sur le papier pour savoir l'avis de Suzanne. Sans dialogue, on comprend complètement qu'il s'agit d'une invitation. Jacques propose à Suzanne de faire un voyage tous les deux. Le dessin a parfaitement communiqué le sens de la séquence. L'image, avec sa propre langue évite les cartons monotones et répétitifs. Chaque apparition d'un carton, casse l'ambiance et le cours du récit. En effet, l'image animée et celle d'un carton sont de deux natures différentes. Le décalage existe toujours.

Dans le film *Un Chapeau de paille d'Italie* (1928), nous avons aussi une petite séquence d'images animées qui remplace le carton de dialogue. Le cheval de Fadinard a mangé le chapeau de paille d'une dame au Bois de Vincennes. Avec son amant, la dame est donc venue chez Fadinard pour lui demander d'aller chercher un chapeau identique, sinon elle ne peut plus rentrer chez elle. Mais à ce moment-là, Fadinard attend la noce et son oncle sourd est déjà là dans son appartement. Nous avons ainsi une scène drôle qui montre parfaitement la situation sans dialogue. Au premier plan, l'oncle sourd est tranquillement assis dans un fauteuil, tandis que les trois autres se disputent violemment au second plan : la dame montre ce qui reste du chapeau et pleure ; son amant menace de battre Fadinard avec des gestes exagérés ; Fadinard essaie de nier sa responsabilité. Tout cela est montré par du langage gestuel. Avec le contexte de l'histoire, même sans dialogue, les spectateurs comprennent facilement la situation. D'ailleurs, cette scène muette est soulignée par la présence de l'oncle sourd.



Il n'entend rien et reste tranquillement dans son coin, même si les autres sont sur le point de se battre. La contradiction (tranquillité et dispute) crée aussi une situation comique.

Ces deux exemples montrent bien la façon d'éviter les cartons. C'est un vrai passage du texte à l'image. Les mêmes informations sont reprises par différents média. L'essentiel du cinéma — le langage de l'image — a joué le rôle principal dans ces cas-là. Cette transformation d'un moyen d'expression est un vrai progrès que les réalisateurs ont apporté au cinéma. On maîtrise de mieux en mieux le langage cinématographique.

### ***1.2.2 L'aparté du théâtre à l'écran***

Outre le dialogue, l'aparté est aussi une forme de communication importante dans le théâtre. Il peut exprimer une pensée à haute voix et peut aussi créer une communication plus directe entre les acteurs et les spectateurs. C'est le seul moment où les personnages sortent de leur monde et où les spectateurs ont l'impression d'entrer dans la fiction. Sur scène, les comédiens souvent se tournent vers le public et parlent comme s'ils s'adressaient à une troisième personne, un complice qui ne trahira jamais leur secret. Cela fait une interaction discrète entre les comédiens et les spectateurs.

Au cinéma, ce sera différent. Grâce à la technique, les réalisateurs ont les moyens d'exprimer toutes sortes de situations. Ils utilisent souvent le gros plan et la coupe rapide. Par exemple, le visage de l'acteur est filmé en gros plan. Il fixe la caméra, comme s'il nous regardait droit dans les yeux. Nous nous sentons davantage concernés. Les spectateurs deviennent automatiquement complices des personnages. Des chercheurs ont déjà analysé l'effet de cet aparté du cinéma et ont conclu :

Si les didascalies « à part » ou « un moment seul » se traduisent parfois dans le montage par de rapides gros plans où le regard du personnage se détourne simplement de celui de son partenaire, il arrive aussi que le regard se détourne de la fiction pour venir surprendre un œil bien réel, au-delà de la caméra<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> *Images cinématographiques du siècle des Lumières*, textes réunis par Régine Jomand-Baudry et Martine Nuel, Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique de L'Université Jean Moulin Lyon 3 et du groupe de recherche Marge Centre d'Etude des Dynamiques et des Frontières Littéraires,

L'adaptation des apartés au cinéma utilise justement cette méthode. Le gros plan et la coupe rapide sont des outils efficaces des réalisateurs. Ils ont ce pouvoir dictatorial. Ils conduisent et fixent l'attention de toute une salle et forcent les spectateurs à savoir à chaque instant où se trouve le centre d'intérêt.

Selon l'analyse de Mme Françoise Rubellin dans son oeuvre *Lectures de Marivaux : La Surprise de l'amour, La Seconde Surprise de l'amour, Les Jeux de l'amour et du hasard*, l'aparté de Marivaux a aussi bien rapport à l'action (commentaire ou projet dramatique) qu'aux passions (mise à jour de l'évolution psychologique) et aux discours (commentaires métadiscursifs). Dans *La Fausse Suivante* (1999), Benoît Jacquot tourne des scènes d'aparté exemplaires en suivant les indications de Marivaux.

- l'évolution psychologique des personnages : Frontin fait un aparté : il espère que Trivelin ne le trahit pas. Le réalisateur filme cet aparté en gros plan de front et ne cadre que le visage de l'acteur. Le deuxième exemple est celui du chevalier. Lelio lui confie son projet. Le chevalier se dit à part : « honnête homme ». Il tourne la tête de côté et Jacquot le filme aussi en gros plan de côté.

- le commentaire métadiscursif : Trivelin se présente devant le Chevalier. Quand il fait exprès d'utiliser des phrases avec beaucoup de tournures compliquées, le Chevalier fait un aparté pour dire qu'il ne comprend plus rien. La façon de tourner cette scène ne change pas. Le chevalier tourne la tête de côté et est filmé en gros plan. Il fixe la caméra comme s'il était face à chaque spectateur.

- la révélation d'un projet dramatique : quand le Chevalier sait que Trivelin est au courant de la réalité — il est une femme, il dit à part : « il faut le tromper ». Le gros plan continue à montrer le visage du personnage.

Ces gros plans de front du visage apparaissent régulièrement dans le film de Benoît Jacquot pour traduire les apartés de Marivaux. C'est le mode d'expression du langage filmique spécifique à l'aparté. Nous avons l'impression que la caméra est mobile et qu'elle bouge avec l'acteur. Dans le cas contraire, la caméra reste à la même place. C'est l'acteur qui vient devant la caméra.

Dans *L'Avare*, il y a une séquence d'aparté où Harpagon pense à haute voix,

révélant le fait qu'il a dix mille écus enterrés dans son jardin. Acte I Scène IV :

Harpagon.- Certes, ce n'est pas une petite peine que de garder chez soi une grande somme d'argent ; et bienheureux qui a tout son fait bien placé, et ne conserve seulement que ce qu'il faut pour sa dépense. On n'est pas peu embarrassé à inventer dans toute une maison une cache fidèle : car pour moi les coffres-forts me sont suspects, et je ne veux jamais m'y fier. Je les tiens justement une franche amorce à voleurs, et c'est toujours la première chose que l'on va attaquer. Cependant je ne sais si j'aurai bien fait, d'avoir enterré dans mon jardin dix mille écus qu'on me rendit hier. Dix mille écus en or chez soi, est une somme assez... (Ici le frère et la sœur paraissent s'entretenant bas.) Ô Ciel ! je me serai trahi moi-même. La chaleur m'aura emporté ; et je crois que j'ai parlé haut en raisonnant tout seul. Qu'est-ce ?

Dans le film, Jean Girault et Louis de Funès ont gardé l'intégralité du texte et tournent cette scène d'une façon théâtrale. Harpagon entre dans la chambre, vient vers le côté de la fenêtre, ouvre le rideau et parle vers l'extérieur. La caméra le cadre en gros plan au niveau du cou, du front. Il fixe la caméra comme s'il nous regardait droit dans les yeux, tout en nous confiant son secret. Le fond de l'image est noir. La lumière augmente graduellement jusqu'à ce que le frère et la sœur entrent dans la chambre. Cette scène emprunte des éléments au théâtre : le rideau, la lumière et la caméra fixe. Le personnage se déplace pour s'approcher de la caméra. On a ainsi créé un espace théâtral dans un film pendant un court moment avec la seule différence que le personnage s'approche très près.

Quand il s'agit des œuvres comiques, comme le vaudeville par exemple, les réalisateurs adaptent les techniques pour mettre en évidence ces caractéristiques. Ils ont ainsi mis au point des idées très inventives qui ajoutent de l'éclat au film. Ce qui était populaire sur la scène théâtrale retrouve sa dynamique à l'écran. Prenons, comme exemple, la façon de tourner l'aparté. Dans le vaudeville, le rythme est un élément très important pour créer des effets comiques. Les personnages parlent avec un débit rapide et ragent souvent violemment. Ils courent partout et font claquer des portes. Afin de rendre authentique cette ambiance, le film utilise tous les moyens possibles pour accélérer le rythme.

Revenons à l'aparté, Georges Feydeau se sert beaucoup de l'aparté Dans *Un Fil à la patte*, il l'utilise dès le début de la pièce, pour apporter les renseignements

nécessaires au contexte de l'histoire. L'aparté révèle la différence entre ce que le personnage dit et ce qu'il pense réellement. Selon Henry Gidel,

[...] de brefs apartés de Bois-d'Enghien nous apprendront qu'il va se marier et qu'il n'est venu que pour préparer sa maîtresse à l'idée de cette union. La situation de base d'*Un Fil à la patte* nous est donc essentiellement connue par une série d'apartés insérés dans la trame du dialogue<sup>44</sup>.

Signalons que la nouvelle du mariage est la situation de base de cette pièce. Tout ce que Bois-d'Enghien veut, c'est rompre avec Lucette. Cette idée l'obsède et est trahie par les apartés. Dans Acte I Scène X :

Lucette.- Qu'est-ce que tu as, mon chéri, on dirait que tu es triste ?

Bois-d'Enghien.- Moi, pas du tout ! (à part) Seulement je suis embêté à la perspective de rompre tout à l'heure ! [...]

Lucette, qui est passée derrière le canapé, l'enlaçant brusquement par le cou au moment où il va avaler une gorgée de café – Tu m'aimes ?

Bois-d'Enghien.- Je t'adore ! (à part) Je ne sais pas comment je vais lui faire avaler ça !

Dans le film, Michel Deville n'a pas gardé les apartés tels qu'ils sont écrits et les filme de manière différente selon la situation. Quand Lucette lui demande ce qu'il a, Bois-d'Enghien répond : « je vais rentrer dans deux heures », puis regarde la caméra, ne parle plus, mais la voix off continue : « j'ai des remords mais elle ne m'écoute pas. »

Bois-d'Enghien est le seul personnage qui parle en aparté car c'est lui qui garde un secret scandaleux. Ces apartés ont été représentés à l'écran généralement de trois façons différentes. Premièrement, de façon « traditionnelle », on filme l'acteur concerné en gros plan. Il fixe la caméra, comme dans *La Fausse suivante* (1999). Par exemple, quand Irrigua veut tuer l'amant de Lucette, l'aparté de Bois-d'Enghien est tourné de cette façon. Deuxièmement, on utilise la technique de la voix off. L'aparté est réalisé de façon indirecte, c'est-à-dire le personnage ne parle pas dans le film mais sa voix double l'image et trahit sa pensée. Par exemple, Bois-d'Enghien dit : « j'ai des remords mais elle ne m'écoute pas ». Troisièmement, on utilise un miroir : l'acteur ne dit pas l'aparté au public mais à un miroir, comme s'il se parlait à lui-même. Dans ce

---

<sup>44</sup>Henry Gidel, *Le Théâtre de Feydeau*, Paris, Éditions Klincksieck, 1979, p. 61.

film, Bois-d'Enghien dit plusieurs fois « pour rompre » tout en se regardant dans le miroir.

Le Miroir est un objet important dans le décor d'un film. Il crée une ambiance de rêve, puisqu'on voit partout des reflets de soi-même ou des autres. Il peut élargir l'espace et donne un autre angle d'observation. Dans *Un Fil à la patte* (2004), il y a des miroirs partout dans l'appartement de Lucette : dans sa chambre, dans le salon, dans l'entrée, des grands, des petits. Ils sont là pour dévoiler les pensées des personnages et ainsi donnent une forme inventive aux apartés.

Par exemple, dans l'Acte I, Scène IV:

Tous.- Enfin! il est revenu!

Bois-d'Enghien, souriant.- Il est revenu, mon Dieu, oui; il est revenu!.... (À part, gagnant la gauche en se passant piteusement la brosse dans les cheveux.) Allons, ça va bien! ça va très bien! Moi qui étais venu pour rompre! Ça va très bien!

Mais dans le film, Bois-d'Enghien adresse cet aparté au miroir. Devant le miroir, face à lui-même, il prend sa décision. Mais une fois devant Lucette, il flanche et redevient un amant galant. Dans les intrigues suivantes, cette sorte d'aparté au miroir réapparaît plusieurs fois. Bois-d'Enghien dit des « pour rompre » devant le miroir. Il se donne un délai aussi devant le miroir (il regarde dans le miroir et dit « cinq heures, je te donne jusqu'à cinq heures pour rompre ».). Le miroir crée bien un espace intime. Les spectateurs comprennent tout de suite que cela ne doit pas être entendu par les autres personnages. Mais ainsi, son secret est tout de même trahi par le miroir qui reflète toujours la vérité

Dans cette partie, nous avons abordé la relation entre le texte et l'image. Il y a le passage direct : le texte est extrait du support papier et affiché ainsi directement à l'écran. Dans la période du film muet, beaucoup d'informations sont communiquées ainsi. Le générique est un élément incontournable qui est obligatoirement sous forme de texte. Même si les cinéastes ont fait beaucoup d'efforts pour éviter la monotonie de la liste des noms, aujourd'hui, on reste toujours dans cette tradition du texte direct à l'image. Outre le générique, dans la période du film muet, les dialogues, les indications de temps, de lieu, et même des présentations brèves de personnages

existent aussi sous forme de texte. Les cartons sont indispensables dans le film muet. Ils nous fournissent les informations nécessaires pour comprendre et suivre le développement de l'histoire. Nous lisons ces informations tout en regardant le film. La lecture de ces textes coupe ainsi objectivement l'ambiance et la continuité du récit.

Pour éviter cette coupure et aussi dans le but de développer son propre langage, le cinéma cherche sans cesse d'autres moyens pour exprimer le sens du texte. Grâce aux techniques cinématographiques et à la créativité artistique des cinéastes, le texte peut être détourné même dans un film muet dans certain cas. Le langage gestuel des acteurs aide beaucoup. La didascalie, élément spécial au théâtre qui ne paraît évident que quand on lit le texte de la pièce, passe ainsi du papier à l'image et est bien accentuée par des gros plans. Après l'invention du film parlant, les cartons disparaissent. Tout est exprimé par l'image doublée d'effets sonores. La coupure de la continuité n'existe plus. Mais les cinéastes continuent à développer ce nouveau mode d'expression. De plus en plus d'éléments propres au théâtre sont exprimés par l'image. L'aparté en est un bon exemple. Il conserve l'isolement artificiel du personnage comme sur une scène de théâtre mais permet d'utiliser de nouvelles techniques d'expression du septième art.

Dans cette procédure de passage du texte sur papier à l'image, le cinéma, surtout dans le domaine de l'adaptation des pièces de théâtre a beaucoup poussé la réflexion quant à la recherche de nouveaux moyens d'expression. Le théâtre avait déjà un système établi, le cinéma essaie de créer le sien, essentiellement fondé sur l'image.

## 2. Visualiser ce qu'on ne peut pas voir sur la scène

Le théâtre et le cinéma ont chacun une façon de s'exprimer qui leur est propre. L'un se base sur la parole, l'autre sur les images. L'adaptation rend cette différence plus évidente, puisqu'il est plus facile de comparer la forme quand le contenu est le même. Nous avons déjà vu dans la partie précédente que le texte peut passer directement à l'écran. Mais les cinéastes peuvent détourner une partie du texte et le rendre en images. Pour le cinéma, c'est la base de son langage. En tant qu'art d'images, le cinéma exprime tout essentiellement ainsi. Il expose devant nos yeux les images qu'on ne peut qu'imaginer quand on voit une représentation théâtrale. Il réalise des déplacements, montre des scènes qu'on ne peut pas accomplir sur les planches faute d'espace.

Nous verrons d'abord tout ce qui concerne la pensée, comme le rêve, les souvenirs et l'imagination des personnages. Ce sont des processus difficiles à rendre sur la scène théâtrale. Certes, les comédiens peuvent tout décrire et raconter pour faire naître une image dans la tête des spectateurs dont l'imagination est mise à contribution pour l'effet final du spectacle. Alors qu'au cinéma, le rêve ou la pensée, tout cela peut être traduit en images. De cette façon, cela donne un espace supplémentaire de création aux cinéastes, mais d'un autre côté, les spectateurs ne se servent plus de leur imagination et ne feront ainsi pas partie du processus de création. Ensuite, nous nous intéresserons au changement de l'angle d'observation. Quand on regarde une pièce de théâtre, on est obligé de rester à la même place du début à la fin. Nous n'avons qu'un seul angle d'observation. Au contraire, le cinéma permet au spectateur de se promener partout avec la caméra. Nous pouvons, à cette occasion, regarder depuis différents endroits. De plus, le cinéma offre également la possibilité d'abolir les limites de la scène théâtrale par exemple : les scènes de foule ne peuvent être représentées au théâtre d'une façon significative. Les spectateurs doivent imaginer qu'il y a beaucoup de monde à un moment donné. L'espace limite le nombre de personnes sur scène, ce qui n'est pas un problème pour le cinéma. Les cinéastes peuvent mettre autant de personnes qu'ils veulent dans le champ et créer ainsi une scène grandiose pour transporter les spectateurs. L'effet de masse est souvent impressionnant.

Nous nous rendons compte que le cinéma fait des choses que le théâtre ne

peut pas réaliser mais aussi que cela va faire réagir le monde du théâtre et entraîner des innovations. Selon Béla Balázs, généralement, le théâtre se développe avec l'évolution du cinéma. Il apprend du cinéma à faire des changements : scène tournante, scène coulissante, décors mobiles, dispositifs scéniques... Comme ce théoricien du cinéma l'a dit : «il (le théâtre) s'écarte définitivement du cinéma et revient à lui-même<sup>45</sup> ». Le cinéma concurrence le théâtre et aussi libère le théâtre, dans un autre sens.

## 2.1 Exposer la pensée

Décrire la pensée reste toujours une tâche difficile, quelle que soit la forme d'art utilisée. Car c'est quelque chose d'abstrait qui existe dans une autre dimension que celle de la représentation actuelle. Le théâtre peut la rendre concrète à travers des paroles. La description dite par le personnage est la seule piste qui nous amène au niveau de l'activité du cerveau. Sinon le metteur en scène, faute de moyen d'expression, laisse simplement de côté cette sorte de description, nous n'avons donc plus la partie abstraite. Lors de l'adaptation, le réalisateur a la liberté d'ajouter des images pour compléter et aussi enrichir le contenu du film.

Il y a trois sortes d'activités cérébrales qu'on voit souvent : le rêve, le souvenir et l'imagination.

### 2.1.1 Le rêve

Dans notre corpus, il ne manque pas d'exemple de séquences de rêve. Dans *Les Nouveaux Messieurs* (1928), un monsieur endormi rêve que les sénateurs deviennent danseuses de ballet. Dans *Désiré* (1937) de Guitry, on voit à plusieurs reprises le rêve de chaque personnage. Dans ces deux cas, la séquence de rêve n'existait pas dans la pièce d'origine. Elle est complètement ajoutée. Dans le premier

---

<sup>45</sup>Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 183.



cas, le rêve n'est qu'une illusion éphémère qui fait penser à un tableau représentant des danseuses. Dans le deuxième cas, il transmet beaucoup d'informations d'une façon particulière et est ainsi devenu un exemple classique du rêve dans le cinéma.

L'incident du rêve est une intrigue clé de l'histoire de *Désiré*. Pour éviter de tomber dans la narration banale de cet incident, Guitry concrétise les rêves en images.

Voilà une série d'images qui se suivent par la coupe à un rythme rapide, de l'heure du coucher jusqu'au moment du rêve : tous les personnages rêvent et, lorsqu'ils dorment, les différents rêves apparaissent successivement en surimpression, trahissant leurs désirs les plus secrets.

Adèle, dans sa chambre, dénoue ses cheveux, se prépare à se coucher.

Désiré dans sa chambre, allume la lampe.

Madeleine, dans sa chambre, se prépare à se coucher.

Les patrons se couchent.

Adèle au lit.

Madeleine au lit.

Montignac au lit.

Adèle regarde la photo de son mari, lui donne un baiser.

Montignac prend un livre, lit un peu.

Désiré enlève ses chaussures.

Odette : « bonsoir ! »

Adèle souffle la bougie.

Madeleine souffle la bougie.

Désiré souffle la bougie.

Montignac éteint la lampe.

Le rêve d'Adèle : son mari descend par l'échelle, elle est dans un berceau. Son mari bouge doucement le berceau.

Le rêve de Madeleine : elle met la robe de Madame et appelle sa servante : « viens me déshabiller ! »

Le rêve de Montignac : il est très beau dans un costume.

Le rêve de Désiré : il est devant Madame, la regarde les yeux dans les yeux et lui fait des compliments : « madame est belle, jolie, les beaux yeux qu'elle a. »

La voix de Désiré réveille Madeleine. Madeleine : « Quoi ? ça alors c'est marrant. »

Le rêve d'Odette : l'image de Désiré suspendue au-dessus d'elle. Il baisse la

tête pour l'embrasser. Elle dit: « Non, Désiré je ne veux pas. Non... je ne veux pas, laissez –moi...non... »

La voix d'Odette réveille Monsieur Montignac : «allons donc... » Fondu au noir.

Voilà une séquence intéressante, avec peu de paroles, mais qui explique toute la situation : tout le monde dort et rêve. Guitry met des images en surimpression pour montrer le rêve. Comme les bulles des dessins animés qui expriment parfois grâce à de petits nuages la pensée des personnages, les images en surimpression de Guitry nous montrent avec humour les rêves des personnages. C'est plus intéressant, plus direct et plus vivant que de tout expliquer par des paroles. Cette invention au niveau du langage cinématographique ne peut être rendue sur les planches. Guitry en profite pour donner plus d'informations d'une façon légère et amusante.

Cette scène est comique mais aussi choquante. D'un côté, cette séquence dévoile un sujet sensible à l'époque : le désir sexuel brouille les frontières des classes sociales. Comme Sandrine Rinaldi a écrit dans un article,

*Désiré* est un film ahurissant, d'une crudité honteuse, l'un des rares films aussi frontaux de la période dite classique sur la politique — mais mieux vaudrait dire, chez Guitry, la politesse — et la sexualité par l'entremise des rêves; sur les rapports de classes comme rapports érotiques: ce domestique qui aime tellement son travail qu'il ne peut s'empêcher d'aimer ses maîtresses<sup>46</sup>...

D'un autre côté, le rêve d'Odette (elle est la seule à ne pas figurer dans son propre rêve. L'image de son rêve est occupée par le visage de Désiré, démesurément grandi par rapport au visage de la jeune femme) reflète le fait que, dans le film de Guitry, le rôle féminin reste subordonné au rôle principal masculin. Elle, la femme/maîtresse, doit être dominée par l'homme. Comme dans la dernière séquence du monologue de Désiré il ne laisse que quelques brèves répliques à Odette, qu'on retrouve donc dans un rôle de quasi-muette sortie du sommeil, et dont la caméra vient ponctuellement attester la beauté et l'écoute de la parole de Désiré Désiré — le valet, plus lucide et habile rhétoricien que les maîtres et les autres domestiques, peut être l'objet des désirs inconscients de sa «maîtresse » mais ne peut décemment en devenir l'amant—c'est lui qui énonce le désir d'Odette à sa place, prend les décisions qui

---

<sup>46</sup>Sandrine Rinaldi, «Avez-vous vu Sacha Guitry? », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle Giret et Noël Herpe, Paris, Gallimard, 2007.

s'imposent, lui donne des conseils avisés pour poursuivre au mieux sa relation avec son ministre.

Les rêves trahissent la vraie pensée et le sentiment sincère de chaque personnage. Cette expression directe est complètement différente de la procédure théâtrale. Sur la scène théâtrale, on montre toujours des choses concrètes et laisse imaginer le reste.

### **2.1.2 Le souvenir**

La scène de souvenir est aussi une des scènes qui se passe au niveau de la pensée. Nous avons souvent des séquences de souvenirs intégrées dans le récit. Dans *Un Air de famille* (1996), elle apparaît après un gros plan de la photo de famille : les trois enfants, petits, entrent dans la chambre des parents, ouvrent les rideaux, sautent sur le lit, réveillent les parents ; ils s'amuse, rient et sont très heureux. Tout cela est filmé au ralenti, accompagné de la chanson « Come prima ». Cette séquence dans le film est comme l'entracte dans la pièce et coupe d'une façon naturelle le film en deux. Elle transmet des informations sur le contexte de cette famille : les relations entre ses membres autrefois ce qui fait ressortir les problèmes actuels. Le souvenir du passé heureux est comme un miroir reflétant la situation délicate actuelle. L'ajout de cette séquence enrichit notre compréhension du récit et des personnages.

Dans *Huit Femmes* (2001) et *Potiche* (2010), la séquence de souvenir a une autre fonction liée plus étroitement à l'intrigue.

Comme *Huit Femmes* est un film policier du suspense, il y a beaucoup de flash-back, à différents moments, pour montrer ce qui s'est peut-être passé la nuit d'avant. Ils interviennent dans la narration mais ne coupent guère la continuité de l'histoire. Par exemple, Chanel et Pierrette jouent aux cartes dans le pavillon ; Suzon rentre discrètement à la maison pour parler à son père ; Gaby annonce sa décision de quitter son mari ; Pierrette demande de l'argent à son frère et dit la phrase menaçante : « sinon, je te tue »... Toutes ces séquences ne durent que quelques secondes, mais révèlent les vrais visages qui sont jusqu'à ce moment cachés de ces femmes.

Étant donné que Marcel est un rôle « fantôme » qui, du début à la fin, ne paraît jamais aux yeux des spectateurs, on filme ces scènes de souvenir avec beaucoup d'attention. On ne voit qu'une petite partie de son dos dans les plans de champ contre-

champ. Le réalisateur respecte le principe de la pièce, tout en ajoutant l'avantage que le cinéma apporte au récit.

Dans *Potiche* (2010), les scènes de souvenir sont aussi une partie indispensable. On voit les aventures amoureuses de Suzanne quand elle était jeune, avec Babin, avec maître Balestra et aussi avec son mari Robert. La première histoire est une narration complète : la rencontre, la naissance de l'amour. La deuxième n'est présentée que par la situation et le réalisateur nous laisse imaginer le résultat. Tandis que la troisième n'est qu'une image qui crée l'ambiance : Suzanne prépare son discours des élections au lit ; Robert vient se recroqueviller auprès de sa femme et lui rappeler le bonheur du passé. Le fondu enchaîné présente une image d'eux quand ils étaient jeunes, amoureux, s'embrassaient au bord de la mer (le fondu enchaîné très long donne d'abord des images en surimpression. On voit Suzanne et Robert âgés avec la mer en toile de fond ).

Ces scènes de souvenir soit présentent de façon concrète ce qu'imaginent les spectateurs, soit complètent l'histoire des personnages. C'est bien sûr une orientation que donne le réalisateur. Dans ce sens-là les spectateurs de cinéma sont plus « guidés » par le réalisateur. Car dans un théâtre, l'espace de l'imagination est encore bien à nous. Le metteur en scène ne peut que laisser ce territoire aux spectateurs et leur faire confiance. La création du film est donc plus personnelle.

La troisième sorte de scène de souvenir est très particulière. C'est une réminiscence mais présentée oralement. Un long monologue où tout est décrit. Les bribes de souvenirs ne font que décorer le monologue. Techniquement, le réalisateur n'a pas ajouté cette scène comme dans les autres cas, mais l'a rendue à l'image en suivant les paroles du personnage. Il s'agit de la dernière scène de la pièce *Désiré* de Sacha Guitry. Le réalisateur a presque visualisé ce monologue.

À la fin du film, le long monologue de *Désiré* est coupé par quelques images tirées de son esprit. Quand il explique qu'il est attiré par la beauté d'Odette, la description est accompagnée par des images en surimpression. Par exemple, il dit : « quand Madame entrait dans le jardin se promener, en haut dans ma chambre, je la suivais du regard. À table en servant, je regardais ses épaules, ses bras et ses mains. Madame montait en voiture, je regardais ses pieds, ses chevilles et ses jambes ... » Les images en surimpression sur le profil de *Désiré* qui est en train de parler montrent successivement : Odette qui court dans le jardin (un plan de plongée pour montrer que le regard vient d'en haut) ; à table ; montant dans la voiture.

Le monologue dure sept minutes. Désiré parle et Odette écoute. La caméra le filme de face (plan taille) et ensuite de profil. Par rapport au rythme de coupe déjà vu, cette séquence paraît longue. Couper ce monologue par des images rend cette scène moins monotone car on voit de nos propres yeux les beaux souvenirs de Désiré.

Cette séquence transmet aussi clairement une autre information. C'est que Guitry se met toujours au centre du spectacle et que les femmes lui sont en permanence subordonnées. Dans cette séquence, Odette semble faire partie du décor. Elle écoute, réagit un peu, reste toujours élégante. Ce rôle subordonné à l'homme prolonge même dans la vie réelle. Sacha Guitry a cinq femmes. Toutes les cinq sont en même temps l'héroïne dans ses pièces de théâtre ou dans ses films, comme des étoiles qui ne brillent que pour lui. Des chercheurs ont conclu ainsi le statut de Jacqueline Delubac : «Elle n'est reconnue que comme femme de Sacha Guitry, belle femme élégante, et non comme actrice<sup>47</sup> ».

Les scènes de souvenirs témoignent non seulement des ajouts créatifs des réalisateurs, mais ont aussi d'autres fonctions : établir une comparaison avec la situation actuelle, compléter des intrigues, révéler la vérité. Dans les vieux films, ces scènes peuvent aussi rendre vivant un long texte monotone. De toute façon, elles ajoutent tout ce qu'on ne peut pas voir sur la scène théâtrale.

### **2.1.3 L'imagination**

La scène d'imagination est rare au théâtre, à cause des limites du lieu. Il est techniquement plus difficile de changer de lieu en un rien de temps sur scène que dans un film. La pièce est jouée dans un lieu défini dont on ne peut que changer légèrement les décors. Ne parlons pas des règles des trois unités du théâtre classique ! Même aujourd'hui, le théâtre se sent toujours limité au niveau du temps et du lieu. Tandis que ces deux éléments sont faciles à modifier avec les moyens techniques du cinéma. Mais tout de même, l'imagination, comme activité immatérielle de l'être humain, est inévitable. On le remarque à travers les paroles des personnages.

Dans le film de Jean Renoir, *Boudu sauvé des eaux* (1932), nous avons une

---

<sup>47</sup>Double jeu, n°3, «SachaGuitry et les acteurs », 2006, Presses universitaires de Caen, p. 80.

scène d'imagination tout au début du film, avant que la vraie histoire ne se déroule. C'est un instant « hors du temps » et un lieu « hors normes ». Sous forme d'un mini théâtre dans le film, la première séquence du film nous montre, avec un plan d'ensemble, une scène imaginaire d'un jardin du paradis où M. Lestingois et Anne-Marie se déguisent en dieu et en fée, entrent et s'amusent. Ensuite un plan moyen fixe la scène du baiser. La caméra fait un zoom arrière suivi tout de suite par un fondu enchaîné. Renoir met cette mise en abyme comme prélude du film pour révéler dès le départ la relation amoureuse entre M. Lestingois et Anne-Marie. Le prélude ne dure que 40 secondes, mais fait comprendre parfaitement la situation. Au plan suivant, on retourne dans la vie réelle. On est cette fois-ci dans le magasin de M. Lestingois où Anne-Marie et lui se parlent d'amour. La bande son est simplement une musique de flûte qui crée une ambiance pure et irréelle. Il n'y a pas d'intrusion de la vie réelle sans les bruits quotidiens.

En fait, cette séquence d'ouverture n'a pas été ajoutée par Renoir. Il ne fait qu'illustrer des paroles du personnage et déplace cette partie au début du film. C'est une compréhension profonde qui l'aide à faire ce choix. Dans la pièce de René Fauchois, à l'acte I, nous avons une déclaration d'amour de M. Lestingois :

[...]Tu es pareille aux nymphes que les anciens poètes ont célébrées. Comme elles, tu es souple et tu saurais bondir sur la mousse des forêts, boire aux fontaines [...] danser au clair de lune au son des chalumeaux. [...]au temps des muses et des dieux, un satyre barbu t'aurait aimée ! [...]Couronné de roses et de myrtes, le thyrses en main, Bacchus eût présidé le festin nuptial de Priape Lestingois et de Chloé Anne-Marie !

Quand on joue sur scène, les spectateurs, comme Anne-Marie, ils écoutent les belles paroles de M. Lestingois et rêvent du bonheur de leur amour. On est guidé par l'énonciateur et l'on ressent l'ambiance féérique grâce à sa description poétique. Sur cette base, on fait travailler sa propre imagination pour créer des images dans sa tête. On participe ainsi à la création de l'effet final dans un certain sens.

Cette séquence est à la fois efficace et amusante. Un moment détaché du temps dramatique enrichit la narration. Ce petit « tour de magie » concernant un lieu irréel ne peut se passer que dans le film. De plus, les spectateurs peuvent avoir différentes interprétations : c'est bien sûr une scène imagée, mais est-ce un rêve, une pensée ou simplement une ambiance romantique ? Tout en interprétant autrement le

contenu du texte, le réalisateur crée du suspense pour commencer l'histoire.

À part cette séquence réussie, dans les films comiques, nous avons souvent des courtes séquences d'imagination inventées par les réalisateurs du film à partir de ce que le théâtre a décrit. Cette invention ne tombe pas du ciel mais repose sur une base existant déjà dans la pièce d'origine.

Dans le film *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), Maurice doit être déguisé en femme et jouer le rôle de la femme de Georges pour que la maîtresse de ce dernier parte. Georges l'amène donc dans un magasin de vêtements et l'oblige à essayer plusieurs robes. Maurice prend une robe imprimée de grosses fleurs et la met. Il sort de la cabine d'essayage, se regarde dans le miroir et n'est pas tout à fait satisfait. « Je vois plutôt quelque chose dans le genre... », disant cela, il ferme les yeux et commence à tourner comme un danseur. La chanson « Pauvres Diables » commence et devient de plus en plus forte. L'image suivante nous montre Maurice en robe du 18<sup>ème</sup> siècle dansant dans un pré. Sa robe est tantôt blanche tantôt rouge, et il se croit très belle femme, plein de confiance.

Cette courte séquence d'imagination n'existe pas dans la pièce originale. Le réalisateur l'ajoute pour exploiter davantage le sentiment de Maurice. Maurice, avec sa barbe, en costume de femme, fait des gestes de danse. Ce mélange de masculin féminin le rend ridicule. Cette ignorance de son aspect ridicule le rend encore plus anormal : une personne qui n'est pas traditionnellement comique le devient par la contradiction des deux sexes. Cette scène n'existe que pour faire rire.

Trois sortes de scènes qui n'existent pas dans le théâtre apparaissent dans le film. Ce sont toutes des activités au niveau de l'esprit de l'être humain. Au théâtre, nous ne pouvons pas lire dans l'esprit du comédien, mais seulement observer son comportement, ses gestes et écouter ses paroles. À ce niveau, nous compléons, par notre propre imagination, les évocations qu'il nous transmet. Notre imagination est relativement plus libre, quand on regarde la représentation théâtrale. Mais au cinéma, c'est autre chose. Grâce à sa technique et à son langage, le cinéma casse les limites de temps et de lieu imposées à la scène théâtrale. Il nous fournit des images concrètes créées ou traduites par des réalisateurs d'après la pièce originale. En tant que spectateur, on n'a plus besoin d'imaginer ses propres visions c'est le réalisateur qui fait tout. Dans ce sens, on a moins de liberté quand on regarde un film.

Tout en bousculant le théâtre, le cinéma favorise peut-être une réflexion sur le perfectionnement et la création du théâtre. Comme Béla Balázs l'a déjà dit en 1977 : «la force symbolique de l'image filmée peut ouvrir une nouvelle dimension au théâtre : celle des représentations de l'esprit<sup>48</sup> ». Comment l'esprit peut-il être visible ? Balázs a même offert des propositions :

Ne pourrait-on pas voir apparaître un jour, sur la scène, au lieu d'un arrière-plan spatial, l'arrière-plan spirituel des personnages qui parlent? [...]

Nous verrions alors devant nous le visage du héros, celui qu'il fait parce qu'il dissimule sa pensée et, derrière lui, en gros plan, son visage intérieur. Ici, l'homme réel avec sa fausse expression, là-bas son image avec l'expression réelle<sup>49</sup>.

Aujourd'hui, ces propositions ont déjà été réalisées à différents niveaux. Un arrière-plan spirituel n'est pas complètement irréalisable. Cette interaction entre le théâtre et le cinéma a finalement favorisé le développement des deux arts.

## 2.2 Les scènes de foule

Dans la partie précédente, nous avons vu des scènes qui concernent la pensée. Elles sont présentées différemment au théâtre et à l'écran. Dans le premier cas, le comédien de théâtre exprime le rêve, le souvenir ou l'imagination par la parole ; dans le second cas, c'est le réalisateur du film qui ajoute des scènes de rêve, de souvenir ou d'imagination selon l'intention du dramaturge. De toute façon, le cinéma permet de visualiser ce qu'on ne peut pas voir sur la scène. C'est exactement la même chose pour les scènes de foule. Faute d'espace, la scène de foule au théâtre est toujours représentée symboliquement : quatre personnes forment un rang pour figurer une armée ; des brouhahas en fond indiquent que la salle est remplie de gens ... Une dizaine de personnes sur scène en même temps, cela fait déjà beaucoup de monde. Si on définit la foule par le nombre de personnes, celle du théâtre et celle du cinéma

---

<sup>48</sup> Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, op.cit., p. 185.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 184.



signifient définitivement des choses différentes. Béla Balázs a aussi parlé de ce problème de masse dans son livre :

Au théâtre, la masse a été pendant longtemps symbolisée par le chœur, à l'arrière-plan du protagoniste. Les scènes de masses appartiennent aux contenus les plus essentiels de la production dramatique et théâtrale. Elles ont toujours été une des tâches les plus difficiles pour les metteurs en scène<sup>50</sup>.

Dans le cas de l'adaptation cinématographique, le chœur disparaît automatiquement. L'effet de masse se fait voir dans d'autres situations.

Le vaudeville est aussi un genre théâtral qui réunit souvent plus de monde sur scène que les autres genres. Mais, même dans ce genre de pièce, nous ne pouvons guère avoir plus de vingt personnes sur la scène en même temps. *Un Fil à la patte* (2005) a 18 personnages, *Un Chapeau de paille d'Italie* (1928) en a 17. Pour créer une ambiance animée, à la fin de la pièce, tous les comédiens se retrouvent sur la scène qui est soudain remplie de monde.. Mais «nombreux » pour le cinéma est une toute autre conception. Le cinéma peut montrer des scènes comportant des centaines, même des milliers de personnes. C'est une grande différence qui nous plonge davantage dans la vie réelle. Montrer la vie réelle (ou plutôt enregistrer les mouvements) était un des buts principaux du cinéma lors de son invention, tandis que l'art théâtral joue justement sur l'abstraction, sur la signification et sur l'imagination des spectateurs. On ne juge pas ici lequel est meilleur ou plus artistique, simplement l'effet rendu est différent.

L'image de masse donne toujours une vision vague. La foule n'a aucun visage. Seul l'isolement donne une forme. Selon Béla Balázs, «[...] la masse est devenue un organisme, un être vivant collectif, avec son propre esprit et son propre cœur. Ces images de masses n'ont rien d'une composition décorative<sup>51</sup> ». Ainsi, dans *Métropolis* (1927) de Fritz Lang, la scène des ouvriers marque le souvenir des spectateurs: une centaine d'ouvriers forment une matrice carrée et avancent ensemble au même rythme en faisant les mêmes gestes. On est impressionné par ce mécanisme du corps et aussi par le nombre de personnes dans le champ. Cette vision transmet aux spectateurs l'impression d'une répression étouffante, ce qui prouve que le langage filmique de la

---

<sup>50</sup>*Ibid.*, p. 185.

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 186.

foule est une réussite.

Dans notre corpus, il y a aussi plusieurs films qui ont des scènes de foule. Très souvent, la foule est là pour évoquer une scène de guerre, de spectacle, de noce, etc.

Dans les deux films adaptés des pièces de vaudeville (*Un Fil à la patte* et *Un Chapeau de paille d'Italie*), pour faire des scènes de noce, on a rassemblé du monde afin de remplir l'image. Nous avons quelques scènes de noce filmées par un plan en plongée ou par un plan d'ensemble de face, qui nous montre cette bande plusieurs fois. Il y a au moins une dizaine de personnes. La situation dans *Un Fil à la patte* est semblable. À la fin du film, la noce sort de l'immeuble, on voit les gens sortant l'un après l'autre sans arrêt. Il y a évidemment beaucoup de monde.

Dans un autre film, *L'Emmerdeur* (2008), la foule apparaît différemment. Cette masse est complètement anonyme. Elle ne contribue en rien au développement du récit. Ce sont des gens en bas de l'hôtel qui se rassemblent pour voir la personne importante que le tueur veut assassiner. La foule ici ne sert que pour l'atmosphère. C'est un pur décor. Dans le film, nous avons quelques plans du haut vers le bas depuis la chambre d'hôtel, tandis que dans la pièce de théâtre, la condition scénique ne permet pas la représentation de cette foule et la foule n'a pas non plus de nécessité d'existence non plus.

Dans un troisième cas, la foule est essentiellement utilisée au cinéma pour créer des scènes grandioses. Dans les films comme *Cyrano de Bergerac* (1990) et *Beaumarchais, l'insolent* (1996), il existe des scènes de guerre et de manifestation. Dans le premier film, les scènes de guerre et de caserne demandent naturellement un certain nombre de gens dans le champ, tandis que le deuxième film a sa méthode propre de se servir de la foule. Ce que cette foule veut symboliser c'est la puissance — la puissance liée au peuple à l'époque. Dans son livre, Édouard Molinaro a noté :

Dans certains axes, le nombre des figurants dépasse les quatre cents. Charles Gassot n'est pas un producteur économe. De temps en temps, il jette un coup d'œil dans le viseur et me demande: «Tu es sûr que tu as assez de monde?»<sup>52</sup>

On voit dans *Beaumarchais, l'insolent*, à plusieurs reprises des scènes représentant le peuple. Tout d'abord, dans la scène de masse devant l'entrée principale de l'audience de Beaumarchais, un plan d'ensemble montre une foule assez

---

<sup>52</sup> Édouard Molinaro, *Intérieur Soir*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2009, p. 276.

importante. La caméra monte de plus en plus haut, elle plonge sur la foule. Les gens portent des costumes de couleur claire, c'est comme une mer d'écume, remplissant le plan. Cette scène montre que Beaumarchais est connu et populaire et que le peuple le soutient. Ensuite, c'est la scène après l'audience : le peuple sort de la cour. La caméra le filme de face, à la même hauteur. Cela donne le sentiment de se noyer dans la foule et d'être confronté à elle. Les gens sont partout, on est parmi eux et on est écrasé par eux. Puis on voit que la foule réclame Beaumarchais en bas des fenêtres. Un plan d'ensemble en plongée montre que les gens viennent nombreux. Tout de suite après, un plan en contre-plongée filme Beaumarchais ouvrant la fenêtre. Il est touché. Et enfin, on aperçoit une foule devant le théâtre où l'on joue l'avant-première du *Mariage de Figaro*. La caméra filme une petite rue en plongée, en traveling arrière pour suivre un homme qui s'avance vers le théâtre ; à cette occasion, on voit la foule devant l'entrée principale. Puis l'image montre la foule de dos avec un traveling avant pour montrer la situation devant l'entrée : les gardiens repoussent la foule ; les calèches arrivent l'une après l'autre ; des personnes importantes viennent voir cette pièce.

Dans ces séquences, on voit qu'on est dans une époque de prospérité et aussi en pleine mutation. Le dernier moment de l'apogée de la monarchie avant la Révolution. Le peuple se réveille et s'agite. Ces séquences montrent en apparence la force de la foule, et au fond la force du peuple. L'énergie d'une époque se reflète à travers ces séquences de masse qui montrent aussi l'alliance d'un temps et d'un espace. La foule symbolise les tensions de l'époque et ajoute ainsi au film cette caractéristique de la période : la mutation potentielle et la puissance du peuple. Par ailleurs, l'existence de la masse donne objectivement l'ampleur de l'espace qui ne se voit pas dans la pièce d'origine.

La foule a donc non seulement montré une puissance significative, mais aussi évoque l'étendue du lieu et l'époque de l'instant. La masse est devenue une scène, un décor (ils ont toujours des costumes de couleur claire), qui fait ressortir le personnage principal.

La scène de foule au cinéma a non seulement repoussé les limites de la scène théâtrale, réalisé ce qu'on ne peut pas y montrer, mais aussi porte un sens profond, pour évoquer l'époque, pour montrer la puissance par exemple. On a donc à la fois un changement au niveau de la forme mais aussi souvent au niveau du sens.

## 2.3 Le changement de l'angle d'observation

Au théâtre, la limite de lieu existe non seulement sur la scène par rapport au changement de lieu des personnages, mais aussi dans la salle où les spectateurs ont chacun une place fixe. Ils ne peuvent ainsi voir la représentation que sous un seul angle. Au cinéma, la situation est apparemment semblable : les spectateurs restent à leur place et regardent l'écran du début à la fin depuis le même angle. Mais en réalité, l'effet visuel est différent. Au théâtre, les spectateurs sont confrontés à la réalité physique, seule la distance peut être modifiée et cela juste à l'aide d'une lorgnette. L'avantage du cinéma est de pouvoir changer cette situation grâce à des moyens techniques. Les trucages ont eu lieu au moment de la production du film et les spectateurs profitent du résultat une fois dans la salle. Quand on regarde un film, on a l'impression de ne plus être enchaîné à sa place et de se promener partout dans l'histoire. On voit même des images que les personnages eux-mêmes ne peuvent pas voir.

Pour créer différents angles d'observation dans un film, on le tourne avec un changement constant de prises de vue : le plan de face, de  $\frac{3}{4}$  face, de profil, de dos, en plongée et en contre-plongée. Toutes ces prises de vue sont choisies par les réalisateurs. Quand ils adaptent une pièce, ils se basent sur le texte original et racontent ensuite la pièce aux spectateurs d'après leur propre vision: en accentuant certaines choses et pas d'autres, en ajoutant certains effets, en emmenant le spectateur dans des lieux choisis... Tout ce qu'on ne peut pas montrer directement sur scène et à quoi le spectateur de théâtre doit suppléer à l'aide de son imagination.

### 2.3.1 Les différentes prises de vue

Parmi les différentes prises de vue, nous avons essentiellement les plans dans deux sens : horizontal et vertical. Le premier est consacré à la description des échanges entre les personnages, tandis que le deuxième aide plutôt à créer l'ambiance et l'émotion. Outre ces deux types de prises de vue, une troisième existe d'une façon

plus particulière. Le reflet d'un miroir nous offre un angle d'observation intéressant.

### 2.3.1.1 Prises de vue horizontales

Dans notre corpus, nous en avons beaucoup d'exemples, puisque ce sont des prises de vue très courantes, elles existent dans presque tous les films et transmettent aux spectateurs différents sentiments.

Par exemple, pour décrire la solitude du personnage, le réalisateur choisit souvent une prise de vue de dos, de loin. Le personnage reste fréquemment debout, tout seul. Dans *Huit Femmes* (2001), Catherine Deneuve a un plan de dos. Elle reste debout devant la fenêtre, face à la neige du dehors, songeant à sa vie. Dans *Guillaume et les garçons à table* (2013), Guillaume Galienne est debout, tout seul, sur la scène de son One man show. On le voit à travers un plan de dos. Il est face aux spectateurs et est baigné dans la lumière frontale. Nous voyons vaguement la silhouette de son dos. Ces deux scènes ne durent que quelques secondes, mais nous transmettent précisément la solitude du personnage. Le plan de dos a plus une fonction sentimentale que narrative. Il crée un moment d'ambiance.

D'autres plans de face et de dos sont fréquents dans des scènes de dialogue, on utilise souvent le plan de face de celui qui parle et le plan de dos de son interlocuteur. Cela forme un langage d'image qui convient à la situation question-réponse. Dans *La Fausse Suivante* (2000), Léo parle à la comtesse, nous voyons de face, tout droit, Isabelle Huppert et une partie du dos de Mathieu Amalric quand la première parle, et vice versa. Dans *Quadrille* (1938), le rédacteur en chef parle à la chroniqueuse avant une interview, on voit Sacha Guitry de face et Jacqueline Delubac de dos. Dans *Huit Femmes* (2001), le plan de face et de dos est légèrement différent, car il faut cacher le maître de famille. Quand le dialogue se passe entre lui et l'une des femmes, on voit toujours la femme de face et lui de dos. Il ne répond jamais, on ne voit donc jamais son visage. C'est pourtant logique. On crée ainsi le mystère sur son identité.

Il y a encore une autre façon de filmer des dialogues. On a dans le champ deux interlocuteurs en même temps. On les voit tous deux en train de parler. Le plan de

face ou de dos n'est plus adapté à la situation. On a, par conséquent, un plan de  $\frac{3}{4}$  de face ou de profil du personnage. Dans *Mon Père avait raison* (1936), Sacha Guitry, le père et Paul Bernard, le fils discutent. Tous deux apparaissent en même temps dans le champ, nous les voyons donc par un plan de  $\frac{3}{4}$  de face. Ce genre de dialogue filmé par un plan de  $\frac{3}{4}$  de face existe aussi dans *Fanny* (1932), *Faisons Un Rêve* (1936), etc. Dans *La Folie des grandeurs* (1971), la reine et Blaze se retrouvent dans le jardin royal. Ils ont fait chacun de leur côté une partie du chemin et se réunissent au milieu de l'image. Comme dans toutes les grandes scènes d'amour, l'homme et la femme se regardent dans les yeux, se tiennent par la main, restent face à face. La caméra ne peut donc que les saisir par un plan de profil. Dans *Cyrano de Bergerac* (1990), le plan de profil apparaît à plusieurs reprises pour filmer spécialement Cyrano qui a un gros nez. Seul le plan de profil est capable de montrer clairement le nez, la particularité du personnage. Enfin pour filmer des apartés, surtout dans *La Fausse Suivante* (1999), le réalisateur se sert du gros plan au niveau de la tête du personnage. Cela commence toujours par un plan de profil et puis tout de suite un plan de face pour signifier que le personnage parle aux spectateurs. Le changement de prise de vue marque aussi un changement d'interlocuteur.

En effet, cette prise de vue existe aussi sur la scène théâtrale. Quand un dialogue se passe sur scène, les spectateurs le regardent depuis de différents coins de la salle en fonction de leur place. Il y a forcément des gens qui voient de face, de dos ou de profil les deux interlocuteurs. Ils ne choisissent pas la prise de vue, mais l'ont passivement. Les scènes sont ainsi moins expressives que celle du cinéma.

Une prise de vue choisie et bien cadrée est donc un langage du cinéma qui aide le réalisateur à accentuer le sens de la scène.

### **2.3.1.2 Prises de vue verticales**

Après avoir vu tous ces exemples de prises de vue horizontales, nous voyons que le cinéma, grâce au fait qu'il peut s'approcher de très près des acteurs, met en évidence ces différents angles d'observation. Cependant, on peut aussi les réaliser sur

la scène de théâtre en jouant sur la position des comédiens sur scène. On les voit de loin, mais l'angle de vision peut toujours être de face, de profil ou de dos. En revanche, il existe une autre sorte de prise de vue qu'on ne peut trouver qu'au cinéma. Il s'agit du plan vertical, soit en plongée ou en contre-plongée.

Le plan en plongée montre une vue d'un point d'observation plus élevée que le sujet principal, avec un certain angle jusqu'à 90 degrés. Quand le sujet principal est un être humain, nous avons souvent successivement un plan en plongée et un en contre-plongée pour saisir les deux visions.

Dans un premier cas, le plan en plongée ou en contre-plongée est assez rapproché afin de montrer clairement un personnage ou un détail. Quand un personnage est tombé par terre (évanoui, mort) ou qu'il se situe dans un endroit vraiment bas, nous le voyons logiquement de haut en bas. Pour amener les spectateurs à entrer dans la situation, le réalisateur se sert souvent du plan en plongée et en contre-plongée, comme si le spectateur était le personnage à ce moment-là. Dans *Huit Femmes* (2001), un coup de pistolet retentit. Chanel, la femme de ménage, semble recevoir le coup et tombe par terre tout de suite. Les sept autres l'entourent, la regardent de haut en bas. On a ainsi une prise de vue presque complètement verticale au dessus de Chanel étendue par terre, les yeux fermés. Au bout de quelques secondes, elle se réveille. Elle ouvre les yeux brusquement et voit ces femmes penchées sur elle pour savoir si elle est morte. Nous, les spectateurs, voyons maintenant à travers ses yeux donc en contre-plongée.

Dans *Musée haut musée bas* (2008), il y a une scène identique. Le jeune porteur Luc s'évanouit et tombe. Les autres se rassemblent autour de lui. L'un d'entre eux le prend dans ses bras. Nous avons, à ce moment-là un plan de Luc en plongée et un peu plus tard quand il se réveille, un plan en contre-plongée qui montre les autres.

Dans *Un Air de famille* (1996), la situation est différente. Henri est descendu au sous-sol. Pendant son absence, toute la famille est mise au courant de son secret : sa femme veut le quitter et est partie chez une amie. Quand il remonte, plus précisément, quand sa tête dépasse de la trappe d'accès au sous-sol, sa mère, sa sœur, son frère et sa belle-sœur sont tout autour et le regardent silencieusement. Nous avons d'abord un plan en plongée sur Henri qui remonte du sous-sol. Il s'arrête au niveau de sa poitrine et puis tout de suite un plan en contre-plongée de tous les autres depuis le point de vue d'Henri. Ce qui fait que cette scène est différente des deux précédentes, c'est qu'en plus d'une description de la situation de l'instant (la position différente

des deux côtés), cette scène porte une signification au second degré : les autres ont pitié d'Henri. Dans le contexte de l'histoire, Henri est l'indésirable de la famille. Sa mère et sa sœur préfèrent son autre frère, Philippe qui a bien mieux réussi que lui dans la vie. Sa femme veut le quitter le jour même de la soirée familiale. Henri est un bon à rien, un perdant, aux yeux des autres. Cette scène de plongée et contre-plongée montre bien la place d'Henri dans la famille. Les autres le méprisent (comme d'habitude) mais aussi cette fois-ci, le plaignent un peu.

On trouve un exemple contraire dans le film *Hibernatus* (1969). Comme on le sait, Louis de Funès profitait souvent de sa petite taille pour créer des situations comiques. Cette fois-ci, il se moque aussi de sa taille. Hubert attend la convocation du secrétaire général du ministère de l'Intérieur. On a l'impression que tout est grand et vide : le couloir, la salle, les portes, les tableaux sur le mur. Hubert (Louis de Funès) est donc tout petit dans ce décor. Un plan total montre et même exagère cette contradiction entre sa petite taille et l'ampleur de l'espace. Quand l'huissier ouvre la porte et convoque Hubert, on a maintenant un plan en contre-plongée. Le point du regard est assez proche de l'huissier, au-dessous de sa taille. Cette vue abaisse facilement la place des spectateurs afin qu'ils se sentent, au premier degré, inférieurs à l'huissier. Au deuxième degré, cette atmosphère officielle, sérieuse et solennelle peut intimider les gens. Ce type d'ambiance grandiose, écrasante est souvent évoqué quand on fait référence aux Services de l'État. La contradiction entre l'acteur petit et l'ambiance grandiose peut créer plus d'effets comiques. Si dans l'exemple précédent, nous avons vu un plan en plongée qui exprime le mépris et la pitié, ce deuxième exemple souligne, au contraire, un sentiment de respect et de crainte.

Dans un deuxième cas, le plan en plongée ou en contre-plongée peut être assez éloigné du sujet principal, surtout le plan en plongée. Nous trouvons ce genre de plan dans plusieurs films, comme *L'Emmerdeur* (2008), *Cyrano de Bergerac* (1990) et *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002). Il s'agit de plans panoramiques, légèrement en plongée, pour filmer la foule en bas de l'hôtel (*L'Emmerdeur*), la vue, depuis le balcon de Roxane, du dos de Cyrano s'éloignant (*Cyrano de Bergerac*) et, depuis la fenêtre de l'hôtel, Emmanuelle tombée dans l'eau depuis la fenêtre de l'hôtel (*Ma Femme s'appelle Maurice*). Cet angle d'observation est choisi en accord avec le développement de l'histoire. Il paraît donc tout naturel. Il n'y a pas un sens plus profond. Mais ce sont tout de même des angles d'observation qui n'existent pas au théâtre.



Parmi les plans en plongée de loin, il y a également une catégorie un peu spéciale. Quand le film présente une scène de spectacle, les spectateurs, étant dans une troisième dimension, voient la scène et la salle en même temps. Cela différencie le cinéma du théâtre. Dans la salle de théâtre, cette séparation est physique. En tant que spectateur, on ne peut que voir le spectacle sur scène, un monde fictif ; mais la salle représente la vie réelle, un monde parallèle qui n'entre pas dans la fiction. Le cinéma offre une autre possibilité. Des spectateurs fictifs apparaissent dans l'image, avec le spectacle sur scène, et le spectateur du film peut voir la totalité de la salle de spectacle.

Dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), nous voyons plusieurs fois des séquences de représentation théâtrale. Le plan en plongée nous montre les spectateurs dans la salle et celui en contre-plongée, les comédiens jouant la pièce. *Guillaume et les garçons à table* (2013) nous montre aussi des scènes pendant un spectacle. Nous voyons donc aussi cette sorte de plan. Dans *La Fausse Suivante* (1999) et *Les Belles Bacchantes* (1954), la situation est un peu différente, mais ne sort pas de cette catégorie. Dans ces deux films, la salle de spectacle est vide ou presque. Dans le premier cas, il s'agit d'une pièce qui a eu lieu dans une salle désertée et dans le deuxième, on montre une répétition de spectacle pendant laquelle les seuls spectateurs sont le metteur en scène et des acteurs. Mais cela n'empêche pas le plan en plongée de promener son regard dans la salle. Pour varier l'angle d'observation, le spectacle sur scène est filmé de temps en temps par un plan légèrement en contre-plongée. Dans *Potiche* (2010), à la fin du film, Suzanne Pujol (Catherine Deneuve) a gagné l'élection et est montée sur scène pour remercier son entourage. Une chanson termine le film. Elle chante, comme une chanteuse sur scène. Cette posture différente est très significative : elle n'est plus une « potiche », mais une femme leader qui se lance dans la politique, et aussi le personnage principal de ce film. On l'entoure, l'admire et donc on la regarde depuis un angle légèrement en contre-plongée.

Dans un troisième cas, l'exemple montre un regard presque complètement vertical, il s'agit souvent des plats sur la table. Dans *Désiré* (1937), pendant une scène du dîner, nous avons ce genre de plan en plongée complètement vertical. M. le ministre a invité les Corniche à dîner. Pendant le repas, tous quatre sont réunis autour d'une longue table bien garnie : les fleurs au milieu et l'argenterie, le décor, tout est exquis. Notre point de vue est complètement vertical, cela nous permet de tout voir à la fois sur la table et autour de la table. Le valet de chambre sert ; les maîtres et les

invités d'hôtes. Le même point de vue apparaît aussi dans *Le Prénom* (2012). C'est aussi au moment du dîner et les plats sont aussi le sujet principal. Tout autour de la table, les amis mangent joyeusement. Grâce à cet angle, les plats sont encadrés dans une image géométriquement belle comme un tableau ou une photo de nature morte. Les spectateurs se concentrent temporairement sur les plats. En changeant l'angle d'observation et le sujet de l'image, le réalisateur insère un moment de repos pour les spectateurs et leur permet de sortir de la continuité de l'histoire pour un moment. Ce genre de plan enrichit aussi esthétiquement le film.

### 2.3.1.3 Prises de vue particulières

Dans un cas particulier, nous avons un tout autre angle d'observation qui n'a pas simplement son origine dans la technique cinématographique mais surtout dans l'imagination du réalisateur. Avec un certain objet, on peut regarder le monde différemment.

Dans le film *Un Fil à la patte* (2004), Michel Deville profite des miroirs pour nous faire voir des choses depuis un angle tout à fait original. Cela commence par le générique. Firmin, le valet de chambre de Lucette, apporte des serviettes à Lucette. On le voit dans le miroir de sa table de toilette. Il arbore une expression douloureuse, paraît être au bord des larmes. On ne voit pas souvent l'émotion des domestiques. Ils doivent tout le temps être sérieux et montrer du respect pour leurs maîtres. On voit l'expression de Firmin dans le miroir, d'une façon indirecte donc qui donne un sens irréel, mais qui trahit tout de même l'émotion de ce valet. Par rapport à la pièce de théâtre, le Firmin du film a davantage un côté personnel et humain. Il manifeste ses propres sentiments, même si c'est dans un miroir.

Le miroir reflète le personnage et son émotion. Cette manière indirecte exprime très bien la timidité du personnage qui voulait peut-être cacher ses vrais sentiments et, en même temps, transmet les informations nécessaires aux spectateurs pour qu'ils puissent comprendre tout de suite les pensées du personnage concerné. Dans *Les Nouveaux Messieurs* (1928), c'est aussi un miroir qui trahit l'amour entre

Jacques et Suzanne. Dans le cabinet personnel de Suzanne, elle observe Jacques discrètement dans le miroir, quand celui-ci pense qu'elle lui tourne le dos. L'amour discret est tout de suite saisi par les spectateurs.

Revenons à *Un Fil à la patte*. Chez Lucette, il y a des miroirs partout, des grands et des petits, dans le salon, l'entrée, la chambre, etc. Ils aident à créer une ambiance irréaliste et spectaculaire chez la diva. Dans une petite scène de transition, Mme Duverger s'en va, Lucette et les trois hommes rentrent dans le salon. Comme il y a un grand miroir sur le mur du salon, l'image qu'on voit de cette entrée est le reflet dans le miroir. Cela change de l'image réelle dans l'appartement et crée une surprise. C'est un angle d'observation curieux qu'on n'a pas souvent dans les films qui casse la monotonie des images directes et nous montre les choses de manière détournée. Cet usage des miroirs est impossible sur la scène théâtrale car les spectateurs n'ont qu'un seul angle de vision. C'est un ajout que le cinéma apporte à l'art du spectacle.

Différentes prises de vue existent naturellement dans le cinéma pour enrichir l'expression, pour casser la monotonie de l'angle d'observation, pour abolir la contrainte de lieu que le cinéma a hérité du théâtre. Ce n'est pas pour renier ou contredire le théâtre, mais c'est lié aux possibilités techniques de ce nouveau moyen d'expression qu'est le cinéma. D'ailleurs, certains procédés cinématographiques ne sont pas complètement réalisables sur la scène de théâtre. Au contraire, le pouvoir créatif du cinéma donne de nouvelles idées au théâtre et le pousse à tester de nouvelles méthodes de mise en scène.

### **2.3.2 Se déplacer librement**

Nous venons de voir les différents types de prises de vue de la caméra classés généralement selon leur orientation, horizontale ou verticale. Les prises de vue horizontales peuvent parfois être réalisées sur la scène théâtrale, tandis que les verticales sont propres au cinéma. Ici nous verrons une autre sorte d'angle d'observation. Les spectateurs sont censés pouvoir se déplacer avec les personnages, voire même partout.

En effet, dans cette situation, la caméra est le sujet de l'action ; le point de vue

de la caméra est alors celui d'un personnage ou d'une troisième personne extérieure à l'action qui se déplace ou qui manifeste des mouvements perceptibles. Le spectateur a ainsi la sensation de partager la perception de ce personnage ou de cette personne.

Par exemple, dans *Potiche* (2010), les femmes à l'intérieur de la maison regardent à travers une lorgnette la situation à l'extérieur. L'image a donc un contour en forme de lorgnette, comme si le spectateur regardait lui-même à travers celle-ci. Dans *Mon Père avait raison* (1936), à la fin du film, quand le fils raccompagne son père au portail, ils traversent le jardin. La caméra se cache derrière un buisson pour épier cette scène. L'image a donc au premier plan des feuilles et des branches qui gênent la vue comme s'il y avait une troisième personne qui les espionnait.

Très souvent, l'effet est d'autant plus appuyé que le cadreur tient sa caméra à l'épaule. Celle-ci subit donc ses mouvements faibles mais perceptibles. Cela rend plus crédible le point de vue humain. Aux mouvements de la caméra, on ajoute souvent une proximité du corps de l'acteur. On le suit de près. La hauteur du plan reste au niveau de la tête, de l'épaule ou de la poitrine, souvent de dos. Comme dans *La Fausse Suivante* (1999), nous suivons dès le début Frontin, qui, une lampe à la main, traverse le couloir, descend les escaliers et enfin monte sur la scène. La caméra n'a pas suivi de près l'acteur, mais on ressent les mouvements du cadreur : ses pas, le virage qu'il fait quand il faut changer de direction. Dans *Dans La Maison* (2013), la caméra suit plusieurs fois les personnages marchant dans la rue. Les jumelles vont à la galerie, Germain se précipite pour aller à l'école. Dans le premier cas, la caméra les suit de près, nous ne voyons que leurs coiffures et leurs épaules ; tandis que dans le deuxième cas, la caméra filme d'abord le profil du personnage, puis son dos et enfin le suit sur quelques pas. Cette façon de filmer un personnage en suivant ses mouvements existe dans beaucoup de films. Ces mouvements légers nous mettent en situation, comme si nous suivions nous-même les personnages.

Dans *Un Fil à la patte* (2004), cela paraît différent des exemples précédents. La caméra reste très proche du personnage. Par exemple, dans la première partie du film, quand la baronne arrive, la caméra suit le dos d'Amélie (la sœur de Lucette qui s'appelle Marceline dans la pièce) de très près. On ne voit que sa tête, son cou et une petite partie de son dos. La caméra avance aussi vite qu'Amélie, jusqu'à ce qu'elle parte à gauche, la caméra tourne vite à droite. La baronne entre. Ce mouvement rapide crée presque un vertige chez les spectateurs. La caméra continue à suivre la baronne jusqu'à la salle de séjour et puis reste à la porte. Ce qui fait que quand Firmin sort de

la salle de séjour, il heurte presque la caméra à qui il dit spontanément: « pardon ». Tout cela se passe en un rien de temps. Cet échange entre Firmin et la caméra crée une situation hors diégèse et nous fait deviner l'existence du cadreur. C'est un petit « va et vient » entre l'histoire et la réalité, qui nous fait sortir de l'histoire pendant quelques secondes et nous permet de nous rendre compte qu'on est en train de tourner un film. L'appartement est dans un tel désordre que le personnage le plus prudent—Firmin—trahit le tournage du film. Filmer la caméra sur l'épaule crée une mise en scène très nerveuse, souvent pour mieux nous faire ressentir la tension du personnage. De nos jours, on est dans une période de réalisme, de prise sur le vif. Cette technique de tournage, la caméra à l'épaule, permet de rendre les choses plus vraies

Pourvoir se déplacer librement et voir les choses de manière originale, cela attire toujours le spectateur. Dans la salle de théâtre, cette diversité des prises de vue ne peut pas être réalisée, car chacun reste à sa place et le spectacle se passe en temps réel sous nos yeux. Ce n'est pas comme au cinéma où les images sont soigneusement travaillées avec beaucoup de techniques différentes avant la projection pour nous donner l'illusion que nous pouvons nous déplacer partout. Les spectateurs de cinéma entrent plus facilement dans ce monde fictif ; tandis que ceux du théâtre gardent du début à la fin leur identité de troisième personne, d'observateur de tout ce qui se passe sur scène.

Toutefois, le théâtre a aussi tenté de réduire la distance entre la scène et les spectateurs récemment, surtout dans de petites salles. Pour brouiller la limite de la scène, certaines mises en scène introduisent les comédiens par différentes issues : ils émergent parmi les spectateurs, apparaissent à l'entrée de la salle, viennent du fond de la salle, etc. Ils peuvent aussi descendre de la scène et jouer une petite partie de la pièce parmi les spectateurs. Par rapport à la mise en scène non traditionnelle, le café-théâtre repousse encore plus les limites de la scène. Le lieu même du spectacle impose déjà que la mise en scène soit très différente de celle du vrai théâtre car la scène n'existe pas. Les comédiens évoluent parmi les spectateurs. La frontière de la scène s'estompe. Il est vrai que les spectateurs regardent le spectacle depuis des angles différents mais ce n'est quand même pas la même chose que se déplacer librement.

Passer d'une forme artistique à une autre demande certainement un changement de langage. Le théâtre s'appuie sur une expression verbale, le texte a, pour lui, une grande importance. Le dramaturge, le metteur en scène et les comédiens préfèrent tous travailler soigneusement sur le texte afin de créer une pièce de haute qualité. Ce qui va devenir classique et rester est toujours la citation du texte brillant tels : « Être ou ne pas être : là est la question. » (William Shakespeare, *Hamlet*) ; « Il faut manger pour vivre et non pas vivre pour manger. » (Molière, *L'Avare*) ; « Si tu savais comme on a besoin de peu de chose pour être heureux ! » (Sacha Guitry, *Mon Père avait raison*), etc. Le texte est donc l'âme du théâtre.

Au contraire, le cinéma met l'accent surtout sur l'image. C'est l'art de l'image. Tout ce qu'il veut exprimer passe d'abord par l'image. Le texte n'est qu'un complément. Il y a même des réalisateurs qui tournent sans texte de base, comme Wong Kar-Wai, réalisateur hongkongais, qui tourne des films d'une façon improvisée sans qu'un texte ait vraiment été écrit au préalable.

Certes, dans le cas de l'adaptation, le texte sert de base de création, les réalisateurs choisissent une pièce, souvent à cause d'un texte excellent. Mais pendant l'adaptation, ils donnent au libre cours à l'expression cinématographique et essaient de visualiser tout ce qui est décrit par le texte d'une façon propre au cinéma.

L'image peut illustrer des choses abstraites, comme le rêve, le souvenir et l'imagination, qui sont décrits par des paroles dans la pièce de théâtre. L'image peut aussi réaliser des scènes panoramiques avec de nombreuses personnes dans le champ pour créer des effets choquants ou simplement réalistes, qui ne peuvent exister sur la scène théâtrale que d'une façon symbolique. Enfin, elle peut enrichir nos angles d'observation en utilisant différentes prises de vue, dont la plupart ne sont pas réalisables sur la scène théâtrale.

Le cinéma enrichit l'art du spectacle. Le texte passe d'une façon indirecte à l'écran et est devenu un nouveau langage.

### 3. Le texte de théâtre et la narration du cinéma

Dans une pièce de théâtre, ce sont les dialogues qui entraînent le développement de l'histoire. Le film raconte essentiellement une histoire mais avec une narration qui est différente de celle du théâtre. L'adaptation est donc une procédure qui permet de construire une œuvre visuelle à partir d'une œuvre verbale à l'aide des moyens techniques propres au cinéma. Comme René Clair l'a déjà constaté, «le film, même parlant, doit créer des moyens d'expression très différents de ceux dont use la scène<sup>53</sup> ». Il s'en est expliqué davantage :

Au théâtre l'action est conduite par le verbe; ce qu'on y voit est d'une importance secondaire auprès de ce qu'on y entend. Au cinéma, le premier moyen d'expression est l'image et la partie verbale ou sonore ne doit pas être prépondérante<sup>54</sup>.

Selon René Clair, les bases de chaque mode d'expression sont tellement différentes que cela suffit pour définir deux arts distincts. Des recherches portant sur la narration ont déjà montré certaines de ses caractéristiques sur différents supports. Comme José Moure, chercheur à Paris 1'a mentionné dans une communication,

le cinéma serait enfin un art de l'adaptation, parce qu'il est un art qui a majoritairement emprunté la voie de la narration, qui a toujours eu besoin d'histoires à raconter et qui donc s'est souvent élaboré sur, c'est-à-dire en adaptant un matériau narratif préexistant (une histoire): que ce matériau soit un scénario original ou une œuvre littéraire<sup>55</sup>.

De ce point de vue, on voit que le cinéma au niveau de la narration est plus proche du roman. Le théâtre et le cinéma entretiennent chacun une relation différente avec le récit ce qui rend notre discussion sur le texte du théâtre et la narration du cinéma intéressante. Rappelons que Christian Metz a déjà soulevé cette question :

Le cinéma et le théâtre n'ont pas le même rapport à la fiction. [...] Le signifiant

---

<sup>53</sup> René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 235.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°65, mai 2013, p.159, «Le Cinéma : un art de l'adaptation ? », Communication de M. José Moure au LXIV Congrès de l'Association, le 3 juillet 2012.

cinématographique se prête mieux à la fiction dans la mesure où il est lui-même fictif et «absent». Les tentatives pour «dictionnaliser» le spectacle, depuis Brecht notamment, sont plus avancées au théâtre qu'au cinéma, et non par hasard<sup>56</sup>.

Par conséquent, comment aborder cette question ? Comment le cinéma met-il en évidence sa narration ? Prenons les œuvres comiques comme exemple, nous entrons dans la question par une piste originale : en étudiant plusieurs techniques cinématographiques, nous analyserons leurs effets ainsi que l'influence du cinéma sur le théâtre par le biais de modifications dans la mise en scène.

### 3.1 La voix off

La voix off est un procédé narratif utilisé dans les films. Cette voix peut être la voix d'un personnage du film ou celle d'un narrateur sans visage. Elle nous guide dans les moments décisifs du film qui a toujours tendance à raconter une histoire. Elle nous permet d'entrer facilement dans l'atmosphère de l'histoire.

Par exemple, dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), tout au début du film, une voix off présente le contexte historique. En même temps, il n'y a pas d'images, seul un fond noir accompagne cette voix off au ton grave et sérieux. Ce fond noir nous oblige à nous concentrer complètement sur ce qui est dit. Cette préparation du contexte historique aide les spectateurs à bien situer l'histoire.

Outre ce film, dans notre corpus, il n'y a qu'un autre film où la voix off soit présente au début et à la fin. C'est *Le Prénom* (2012). Cette voix off appartient à un des personnages — Vincent Larchet qui raconte l'histoire de sa famille aux spectateurs. La voix off au début du film résume avec force et humour le caractère des principaux personnages. Cette présentation, proche de la caricature, permet aux spectateurs de connaître rapidement les personnages et leurs relations. Cette voix off crée ainsi un effet comique et évoque un autre film assez réussi de ces dernières années qui utilise la même technique : *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001). L'histoire commence par une voix off comme une troisième personne, un narrateur,

---

<sup>56</sup>Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002, p. 92.



qui présente la situation afin que les spectateurs aient rapidement connaissances des informations nécessaires.

À la fin du film *Le Prénom* (2012), une voix off intervient encore une fois pour nous donner la conclusion de l'histoire. Elle décrit la naissance du bébé et la réaction des membres de famille, tout en accompagnant les images de ce moment. De cette façon, les spectateurs prennent de nouveau du recul vis-à-vis de la situation dramatique et en sortent pour devenir quelqu'un qui écoute l'histoire. La voix off est donc aussi un moyen pour faire entrer ou sortir d'une situation dramatique.

Ces deux voix off ne sont pas ajoutées spécialement dans le film. Elles existent déjà dans la pièce de théâtre. Au début, dans le noir, le Narrateur commence à parler. Le contenu est le même, il s'agit d'une simple présentation des personnages pour présenter la famille aux spectateurs. Quant à la fin, la pièce se termine par un long monologue de Vincent. Tous les autres sont partis. Il n'y a que lui qui reste sur la scène et nous raconte la fin de l'histoire. Ce monologue est intégralement repris dans le film grâce à la voix off. Nous entendons le monologue tout en regardant les images qui correspondent au contenu. En voyant le résultat dans l'adaptation du film, on note que d'un côté, on a gardé le maximum du texte mais d'un autre côté, on a cassé la limite de lieu.

Maintenant, la voix off apparaît dans des pièces de théâtre contemporaines. C'est un emprunt du théâtre au cinéma. *Le Prénom* (2012) est une pièce de théâtre réussie dont la première représentation a eu lieu en septembre 2010. Dès avril 2012, le film est sorti en salle. Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière sont à la fois créateurs de la pièce et réalisateurs du film. Le passage du théâtre au cinéma a été très rapide. D'un côté, on voit l'efficacité du travail d'adaptation, d'un autre côté, on se rend compte que le dramaturge pensait déjà à l'adaptation au cinéma quand il écrivait sa pièce. De nos jours, le passage d'une œuvre littéraire au cinéma devient une procédure courante. Les réalisateurs ont l'habitude de chercher l'inspiration dans les œuvres littéraires tandis que la réussite d'une œuvre littéraire est confirmée par son adaptation au cinéma. La conception des œuvres littéraires s'en trouve ainsi modifiée, comme la voix off dans *Le Prénom*, élément propre au cinéma, entre facilement dans la pièce de théâtre. Cela reflète d'un côté le projet déjà conçu par les dramaturges lors de la création de la pièce et d'un autre côté l'influence que le cinéma a sur le théâtre.

À la fin du film *La Cage aux folles* (1978), on entend une autre sorte de voix

off. Le film se termine par le mariage des deux jeunes. Tout le monde est à la cérémonie dont l'ambiance est sereine, heureuse et touchante. Une fin heureuse suivie par un fondu au noir et le générique de fin monte. Nous pensons alors que cela s'arrête là. Mais à ce moment-là, nous entendons une voix off sous la forme d'un dialogue entre Albin et Renato : une petite dispute se déclenche. Albin fait la comédie car il n'aime pas que la mère de Lauren soit à la cérémonie. Il est jaloux. La jalousie est souvent un des ressorts du comique. Cette petite voix off au moment du générique est inattendue après une fin normalement heureuse. Elle ajoute au film une touche amusante qui nous rappelle que c'est essentiellement un film comique. Nous retrouvons donc une ambiance légère et joyeuse.

La voix off est un élément narratif qui contribue à la structure du récit. Cette voix nous aide à entrer dans l'histoire et nous en signale des moments importants. En plus de cette fonction principale, elle peut aussi ajouter à l'ambiance et transmettre des sentiments. Par rapport au cinéma, le théâtre manque de cet élément de narration.

### 3.2 Le fil conducteur

Le cinéma a davantage besoin d'une histoire que le théâtre. Il construit son histoire principalement sur une narration linéaire. De ce point de vue, le cinéma est plus proche du roman. Selon Edgar Morin,

Le cinématographe n'était qu'un spectacle, comme le théâtre. Le cinéma y a greffé une narrativité analogue à celle du roman. Il a en quelque sorte synthétisé les structures du théâtre et du roman<sup>57</sup>.

Le théâtre a aussi sa propre narration qui avance principalement par le dialogue, les échanges non verbaux entre les personnages. Mais la narration cinématographique a besoin d'un fil conducteur qui apparaît dans le film de différentes façons. Souvent, il est incarné par un personnage qui n'est pas un des

---

<sup>57</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, essai d'anthropologie, Paris, Éditions Gonthier, 1958, p. 147.

personnages principaux, qui est même parfois anonyme mais qui apparaît de temps en temps dans la continuité pour porter un certain regard sur l'histoire, pour lier différentes scènes et pour ajouter des commentaires.

Dans notre corpus, il y a trois films qui se servent plus ou moins d'un personnage fil conducteur.

Dans *Cyrano de Bergerac* (1990), Jean-Paul Rappeneau a choisi un petit garçon pour figurer le fil conducteur du film. Ce n'est pas un personnage complètement inventé par le réalisateur. Il existe déjà dans la pièce. Cet enfant condense plusieurs rôles d'enfants très courts de la pièce de Rostand: un fils qui est avec son père au théâtre à l'acte I, et deux enfants qui viennent acheter des gâteaux chez Ragueneau au début de l'acte II. Dans le film de Rappeneau, l'enfant apparaît trois fois. Tout au début, il suit son père au théâtre pour regarder le spectacle et reçoit le feutre de Cyrano lors du duel ; ensuite, il vient acheter des gâteaux chez Ragueneau ; et enfin il se réveille la nuit du départ de l'armée pour le front et dit au revoir à Cyrano. Dans un interview, Rappeneau a expliqué pourquoi il avait fait ce choix du regard d'un enfant. À l'âge de neuf ans, Rappeneau avait vu la pièce de *Cyrano de Bergerac*, c'était la première fois qu'il allait au théâtre. Il a voulu témoigner de son propre émerveillement lors de cette représentation. Voilà pour le côté personnel de ce choix mais ce n'est pas le seul. Au niveau technique, l'enfant a également ici plusieurs fonctions. Selon la remarque de Philip Strick, ce garçon « rappelle le caractère juvénile (boyish) du héros et souligne que Cyrano est une histoire d'hommes<sup>58</sup> ». Tandis que Raphaële Moine pense que le garçon est « enfin le relais à l'écran du spectateur contemporain, amené à partager l'admiration du réalisateur pour le super-héros Cyrano<sup>59</sup> ».

Dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), le jeune Gudin, biographe de Beaumarchais, prend en charge cette fonction du fil conducteur. En réalité comme dans la pièce de théâtre (Sacha Guitry lui-même a prévu, pour le rôle de Gudin, l'acteur Aimé Clariond, qui avait alors, en 1950, cinquante-six ans), Gudin a presque le même âge que Beaumarchais. Mais ici, le réalisateur a beaucoup modifié son âge et a fait de Gudin un jeune homme, afin d'emprunter ce regard d'un jeune admirateur de

---

<sup>58</sup> Philip Strick, « Cyrano de Bergerac », [in] *Film/ Literature/ Heritage*, dirigé par Ginette Vincendeau, Londres, BFI, 2001, p. 141.

<sup>59</sup> Raphaële Moine, « Cyrano, c'est nous ! », [in] *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : Contours et enjeux d'un genre intermédial*, sous la direction de Pierre BEYLOT et Raphaële MOINE, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 59.

Beaumarchais, qui l'accompagne et le suit. Nous, les spectateurs, regardons la vie de Beaumarchais à travers le regard de Gudin et partageons ainsi son admiration envers le héros. Par rapport au garçon dans *Cyrano de Bergerac*, Gudin a un rôle plus étoffé dans le récit. Il fait partie de la vie de Beaumarchais, discute avec lui et même l'influence. En sus de le regarder, Gudin fait des commentaires à Beaumarchais (après l'échec d'une pièce de Beaumarchais, Gudin révèle la raison de son échec : il voulait faire rire à n'importe quel prix. Il a trahi son propos.) Son personnage nous aide à mieux comprendre Beaumarchais.

Dans *La Fausse suivante* (1999), le fil conducteur apparaît d'une autre façon. Frontin qui est simplement un personnage secondaire dans la pièce, est choisi comme le personnage de fil conducteur dans le film. Dès le premier moment du film, il introduit les spectateurs dans le récit. Il prend une lampe, traverse le couloir, descend les escaliers et monte sur la scène. L'histoire commence avec lui. C'est en le suivant qu'on commence le voyage dans la pièce. Ainsi chaque fois qu'on le voit, on attend ses précisions à propos du déroulement de l'histoire, même si parfois il ne fait que jouer son personnage. La lampe symbolise aussi l'idée du fil conducteur. Notre regard est attiré naturellement par cette lumière qui se promène dans la salle. Elle passe d'une personne à l'autre en même temps que l'intrigue se développe. Ce passage de la lumière lie automatiquement les différentes scènes.

On peut voir à travers ces exemples que la narration d'un film demande une organisation plus linéaire que le texte du théâtre. Quand il existe un fil conducteur, regarder un film, c'est comme suivre une histoire racontée par un tiers, mais voir une pièce de théâtre, c'est plutôt affronter directement des situations dramatiques et admirer la globalité de la représentation qu'on nous montre. Pour ces deux arts, les différentes attentes exigent différentes façons de s'exprimer. Le cinéma fait tout pour que les spectateurs puissent suivre facilement l'histoire.

### **3.3 La division de l'image**

Une des contraintes du théâtre est de ne pas pouvoir raconter une histoire qui se passe à plusieurs endroits en même temps. La représentation a lieu en temps réel en un endroit précis. Les spectateurs sont comme des personnages, et ne peuvent être

présents qu'à un seul endroit. Le cinéma, lui, crée d'autres possibilités : il permet aux spectateurs d'avoir une vision de superviseur, c'est-à-dire regarder en même temps les situations dans plusieurs endroits. Cela s'appuie sur une des techniques du cinéma : la division de l'image.

François Ozon se sert de cette technique dans son film *Potiche* (2010). Pour les scènes au téléphone, le réalisateur montre simultanément chaque personne au bout de fil pour afficher leurs réactions. Les spectateurs sont ainsi au courant de tout. Outre fournir des informations, des images peuvent aussi transmettre des suggestions à propos du caractère des personnages et du développement de l'intrigue.

Par exemple, dans la scène ci dessous, la secrétaire (qui est aussi la maîtresse) de M. Pujol et Mme Pujol se téléphonent. Avec la division de l'image, on les voit toutes les deux en même temps. Cela nous permet d'assister naturellement à l'échange téléphonique mais cela souligne également l'aspect des deux femmes : la secrétaire coquette et la femme démodée. Cette comparaison nous révèle la raison pour laquelle M. Pujol a une maîtresse et décrit aussi au mieux Mme Pujol et son statut de femme au foyer.



*Potiche* (2010) réalisé par François Ozon.

Toujours dans ce film, Ozon se sert de la division de l'image pour suggérer une interruption. Nous voyons Mme Pujol (à ce moment-là elle est déjà élue députée) téléphoner à Babin, un ancien ami avec qui elle a eu une histoire romantique pendant sa jeunesse. Quand ils discutent du résultat de l'élection, Laurent, le fils de Mme Pujol entre et la prévient que la fête va commencer. Au lieu de couper l'image des deux interlocuteurs au téléphone pour montrer Laurent, Ozon ajoute une troisième

image au milieu. On voit donc clairement que Laurent interrompt momentanément leur communication. Après un signe de sa mère, il part et referme la porte. On le voit faire tout cela et son image au milieu devient de plus en plus étroite jusqu'à sa disparition. Nous voyons ici non seulement les expressions des deux interlocuteurs au téléphone comme dans le premier exemple, mais aussi un petit changement qui fait bouger la situation et qui casse la monotonie de l'image. Les spectateurs voient tout.



*Potiche* (2010) réalisé par François Ozon.

Bien que la division de l'image soit rarissime au cinéma, cette technique originale de narration rend les images plus efficaces. Elle contribue à transmettre plus d'informations en même temps et non seulement satisfait la curiosité des spectateurs mais aussi ajoute une légèreté au film par un changement rapide de la forme des images. Cela fait penser aux bandes dessinées avec différentes scènes dans différentes cases. Cette technique n'est pas possible sur la scène théâtrale.

### 3.4 Le rythme des coupes rapides

Pour donner des renseignements sur différents lieux et pour faire savoir ce qui se passe en même temps, il existe une autre technique que la division de l'image. C'est la coupe rapide, qui permet aux images de se succéder précipitamment pour informer de l'avancement des intrigues au même moment en des lieux différents. Objectivement, cette méthode de narration accélère le rythme de l'histoire. Les spectateurs sont conduits par le réalisateur à accepter cette narration en alternance. Le livre *Cinéma et théâtralité*, nous a déjà montré ce problème de rythme :

Le texte possède deux caractères susceptibles d'agir sur le temps: sa forme littéraire, et son rythme. Le débit théâtral, généralement rapide, serrant les mots, bousculant les répliques, exerce sur le temps la même concentration énergétique que, sur l'eau d'un barrage, les conduites forcées<sup>60</sup>.

La coupe rapide est très tôt utilisée dans les films particulièrement dans les films d'action ou les films dont l'intrigue est de première importance. Car cette alternance rapide des images crée un sentiment angoissant : tout se passe très vite, on n'a pas le temps de réagir. Cependant, dans les films comiques, une série d'images liées par des coupes rapides a souvent d'autres fonctions.

Prenons le film *Désiré* (1937) de Sacha Guitry comme exemple, on verra comment fonctionnent ces coupes rapides dans son film. Il y a dans le film quatre séries de coupes rapides avec chacune une fonction différente.

1) Au début du film, dans le salon, Madame (Odette) et Monsieur (Montignac) se servent du vin et parlent ; parallèlement dans la cuisine, la bonne Madeleine et la cuisinière Adèle discutent aussi en se servant à boire. L'enchaînement des images est fluide : Madame propose du vin ; la cuisinière propose du vin. Monsieur dit non ; Madeleine dit non.

Les plans se suivent rapidement, alternent par des coupes. Grâce à cette

---

<sup>60</sup> *Cinéma et théâtralité*, sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies, Lyon, Cahiers du Grétec Aléas, 1994, p. 35.

technique de narration parallèle, le film s'empare dès le début de l'attention des spectateurs. En outre, à l'aide de cette série de plans, le réalisateur nous fournit des informations abondantes : qui sont ces personnages ? De quel milieu viennent-ils ? Comment sont leurs relations ? Que feront-ils ? Quel est le problème pour l'instant ? Et nous, les spectateurs, observons deux pièces différentes de la maison, apprenons tout de la famille et découvrons en même temps deux milieux différents.

2) La deuxième série concerne l'apparition du héros. Désiré vient à la maison. Un homme franchit la porte de « l'hôtel de Lyon et du tigre réunis », on ne voit pas son visage mais ses pieds. Après un fondu enchaîné on voit Madeleine et Adèle bavarder dans la cuisine. Puis par une coupe, on se trouve dans le salon, Montignac rejette l'idée de partir le lendemain matin. Tout de suite après une autre coupe, nous ramène dans la cuisine où Adèle fait les comptes; encore une coupe et on retourne dans le salon, Madeleine suggère à sa patronne de ne pas partir sans valet de chambre. Une dernière coupe nous ramène à la cuisine, elles sont contentes d'éviter probablement de partir. Après un fondu enchaîné, on voit les pieds de l'homme qui marche, un deuxième fondu enchaîné et on revient dans la cuisine où Adèle continue à faire les comptes. Un gros plan nous montre qu'elle corrige un 3 en 8, pour se faire plus d'argent. On revient à l'étranger par un fondu enchaîné, on voit ses pieds descendre des escaliers. Le réalisateur fait immédiatement une coupe qui nous ramène dans la cuisine. Au bout de quelques secondes, c'est encore une coupe qui nous fait voir le profil de l'homme devant la porte, il sonne.

Cette deuxième série d'alternance de plans a un rythme assez intense. Des plans de cet homme mystérieux viennent interrompre de temps en temps les scènes domestiques. On sait qu'un homme est en train d'arriver. Mais qui est-il ? Que fait-il ? Tout cela reste dans le brouillard. La séquence crée du suspense avant d'introduire le personnage principal. Ainsi pour les changements de lieu, la plupart des transitions sont réalisées grâce à des coupes. Par rapport au fondu enchaîné la coupe est plus nette et plus rapide.

3) La scène du téléphone est la troisième série d'images liées par des coupes rapides. Au lieu de diviser l'image en deux comme le fait Ozon, Guitry conserve la coupe rapide. Odette téléphone à la comtesse pour avoir davantage de renseignements sur Désiré. D'ailleurs, la scène de Désiré dans la cuisine est aussi ajoutée. On a donc



une alternance des images d'Odette, de la comtesse et de Désiré. Les plans sont plus courts par rapport aux séquences précédentes.

Il s'agit d'abord de filmer une séquence de téléphone. Pour montrer des échanges, on a forcément plusieurs allers et retours entre Odette et la comtesse. De plus, «les mots-clés» sont soulignés par un plan encore plus court. Par exemple, Odette dit : «un geste ! » on coupe tout de suite après la prononciation du mot. Un plan d'un seul mot marque la surprise d'Odette.

En regardant cette séquence qui repose essentiellement sur un échange téléphonique, les spectateurs se demandent «Va-t-elle le garder ou pas ? ». Le suspense a l'air de s'achever au départ de Désiré. Mais tout de suite après, il revient et arrive à persuader Madame de le garder. Cette séquence de coupes rapides décrit essentiellement les échanges au téléphone des deux femmes, mais à la différence des autres séquences de coupes rapides, elle est là pour préparer un rebondissement de l'intrigue.

4) La quatrième série des coupes rapides concerne une scène de transition : on joue aux cartes dans la villa à Deauville. Cette scène n'existe pas dans la pièce de théâtre. Odette et Montignac sont en haut ; les trois domestiques en bas. On voit d'abord l'image des patrons, et puis par une coupe, l'image des domestiques. Pour revenir aux patrons, le réalisateur coupe la scène des domestiques, on voit que les patrons veulent se coucher. Puis une autre coupe nous permet de retrouver les trois domestiques qui sont fatigués et veulent aussi se coucher. Leurs paroles s'enchaînent : Montignac compte les points qu'il a gagnés ; la femme de chambre Madeleine aussi. Madeleine : « ça me fait en tout... » Montignac : « 144 ! ». La sonnette d'Odette met un point final à la séquence. Madeleine monte aider Madame à se déshabiller. Désiré monte aussi tandis qu'Adèle éteint en bas. Finalement Désiré éteint en haut.

Cette quatrième série de coupes rapides nous montre encore quelque chose de nouveau : les plans se font écho. Le monde des grands bourgeois est parallèle à celui des domestiques. Ils se croisent par de petites coïncidences. Mais ce ne sont que des coïncidences. Dans l'intrigue suivante, Désiré brise les frontières de ces deux mondes différents (ou plutôt deux milieux différents) et tombe amoureux de sa patronne. Cela ne sera donc pas toléré.

Cette utilisation des coupes rapides dans le film de Sacha Guitry nous montre d'un côté l'efficacité du montage : le réalisateur nous laisse voir deux mondes

parallèles. Nous suivons ainsi tout ce qui se passe au même moment. Outre cette fonction de transmettre des informations, les coupes rapides l'aident à former une sorte de comparaison, assez symétrique (alternance régulière entre les patrons et les domestiques ; les questions des patrons sont suivies par les réponses des domestiques), afin de révéler les idées qu'ils se font les uns des autres et de se moquer ainsi de la différence superficielle entre les classes sociales. Bien sûr, les coupes rapides accélèrent le rythme du film et sont capables de créer du suspense.

Le rythme de la pièce est lié au mouvement, au débit des comédiens et au changement de scène, tandis que celui du film peut être réglé par des moyens techniques. Dans un film, les coupes rapides accélèrent le rythme et le plan fixe le ralentit. Le débit rapide est presque une caractéristique des œuvres comiques. Le texte original exige cela du film adapté. Sur ce point, le théâtre et le cinéma partagent le même avis. Comme Robert Abirached l'a écrit dans la préface du *Dindon* :

Tout l'art du vaudevilliste est dans son écriture, [...]. Labiche parle-t-il toujours d'une idée et d'un plan préalable: «une fois mon plan fini, je le reprends et je demande à chaque scène à quoi elle sert, si elle prépare ou développe un caractère, une situation, enfin si elle fait marcher l'action. Une pièce est une bête à mille pattes qui doit toujours être en route. Si elle se ralentit, le public bâille; si elle s'arrête, il siffle<sup>61</sup> ».

Cela prouve que le rythme est aussi important pour les réalisateurs que pour les dramaturges. Et de nos jours les écrivains font souvent référence au cinéma dans leurs œuvres. Quelquefois, ils écrivent des paragraphes pour renvoyer aux images cinématographiques, utilisant un rythme rapide pour les œuvres comiques, plus lent pour les sujets tristes. Le rythme peut suggérer différents thèmes. Comme Jeanne-Marie Clerc l'a dit : «Le ralenti apparaît souvent en rapport avec le thème de la mort et celui de la quête d'identité<sup>62</sup> ».

Beaucoup d'autres films dans notre corpus ont ainsi des séquences de coupes rapides pour maintenir un débit rapide, par exemple des séquences de poursuite (*Ma Femme s'appelle Maurice*, 2002), des séquences de guerre et de duel (*Beaumarchais, l'insolent*, 1996 ; *Cyrano de Bergerac*, 1990). La mise en scène contribue réellement à

---

<sup>61</sup> Georges Feydeau, *Le Dindon*, Paris, Gallimard, 2001, Coll. «folio théâtre », préface rédigée par Robert Abirached, p.15.

<sup>62</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 178.

mettre en valeur le texte. Ainsi, dès les premières séquences de *Cyrano de Bergerac*, les plans s'enchaînent à un rythme rapide. Et Michel Deville maintient aussi ce rythme rapide pour son adaptation d'*Un Fil à la patte*, car il veut «aller vers plus d'ambiguïté et de cynisme, rester fidèle à Feydeau, au fond<sup>63</sup> ».

En fin de compte, le texte du théâtre et la narration du cinéma gardent bien sûr des différences mais partagent des points communs. Dans notre recherche, le cinéma, en tant que recreation s'appuyant sur le texte du théâtre, montre des aspects différents. Il peut être fidèle au style théâtral : comme au niveau du rythme, il respecte ce que le théâtre comique demande et maintient : un débit rapide à l'aide de moyens techniques. Il peut être inventif en créant des scènes qui ne peuvent pas être réalisées dans une représentation théâtrale, comme la division de l'image qui nous offre une vue panoramique de la situation. Et il peut aussi être plus proche du roman que du théâtre, car le cinéma tâche avant tout de raconter une histoire grâce à la voix off d'un conteur et du fil conducteur caché dans l'intrigue sans insister sur les moments dramatiques comme le théâtre le fait sur scène.

Du texte à l'image, la procédure de l'adaptation a modifié beaucoup de choses tant dans la forme que dans le fond. Le cinéma fait bien plus qu'accepter l'influence du théâtre. Sa créativité donne de nouvelles idées au théâtre. Tous deux s'influencent et évoluent sur leur chemin artistique.

---

<sup>63</sup>Rosalinde Deville, adaptatrice, entretien rapporté dans le site web officiel du film *Un Fil à la patte*.

Le cinéma est constitué d'images tandis que le théâtre s'appuie essentiellement sur le texte. Pour décrire l'importance de l'image pour le cinéma et celle du texte pour le théâtre, René Clair évoque directement le problème. Il utilise des images fortes extrêmement explicites:

On pourrait presque dire qu'un aveugle devant une véritable œuvre dramatique, un sourd devant un véritable film, s'ils perdent l'un et l'autre une part importante de l'œuvre présentée, n'en doivent pas perdre l'essentiel<sup>64</sup>...

La relation entre le théâtre et le cinéma s'est ainsi réduite à une relation entre le texte et l'image. Dans la procédure de l'adaptation, le texte passe à l'image par différentes méthodes qu'on observe en détail à travers des exemples concrets

Tout d'abord, l'image recrée tout ce que le texte peut et a pu évoquer. C'est-à-dire que le passage du texte à l'image peut être direct. Si l'on remonte à l'époque du film muet, les exemples ne manquent pas. Les cartons en sont des preuves flagrantes. À l'exception des cartons et des génériques qui sont toujours présentés directement à l'écran même de nos jours, le passage du texte à l'image peut aussi être indirect. Les dialogues peuvent être montrés par le langage gestuel des acteurs ; les apartés peuvent avoir différents effets grâce aux techniques cinématographiques. Il s'agit d'un changement de moyen d'expression : la parole est devenue geste ou un langage de plans.

Ensuite, l'image fait ce que le texte ne peut pas faire. Elle concrétise l'abstraction en illustrant des rêves, des souvenirs et des visions imaginaires ; elle réalise des scènes impossibles à rendre sur la scène théâtrale à cause des contraintes de temps et d'espace et enrichit les angles d'observation des spectateurs qui peuvent enfin se promener virtuellement dans l'histoire grâce à la caméra. Dans cette deuxième situation du passage «texte-image», la description est devenue image. L'imagination des spectateurs mise à contribution lors d'une représentation théâtrale est concrétisée et fixée par les images cinématographiques.

Finalement, le passage du texte à l'image peut être observé d'une façon globale. On se concentre non seulement sur les détails mais aussi sur l'effet final. Nous avons dégagé trois éléments de narration dans la troisième partie : le narrateur,

---

<sup>64</sup>René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970, p. 235.

le point de vue et le rythme. Le cinéma peut soit bien respecter l'exigence du théâtre en maintenant le rythme de la narration, soit déployer la créativité en désignant un narrateur (la voix off et le fil conducteur) ou en offrant une vue à 360 degrés aux spectateurs (la division de l'image). Tout cela fait que la narration du cinéma est plus proche du roman, alors que celle du théâtre n'existe presque pas.

Cependant, dans les années 1990, un courant de dramaturgie nouvelle appelé «le théâtre-récit» ou «théâtre de narration» est né en Italie. Au tournant des années 2000, une nouvelle génération d'acteurs-auteurs a vu le jour et continue à développer ce courant. Une nouvelle forme de monologue est inventée par Dario Fo, dans *Mystère Bouffe* (1969), où le narrateur vient remplacer la figure de l'acteur. En effet, cette façon de raconter des histoires remonte aussi à la tradition des cantastorie médiévaux. La naissance et surtout le développement de ce courant théâtral font un écho à la narration cinématographique.

À travers ce chapitre, on voit bien que le cinéma, en tant que nouvel art, est en quête de sa propre méthode d'expression. Le système du langage théâtral ne lui convient pas. Une fois ce moyen d'expression particulier trouvé ou constitué, son identité de nouvel art sera confirmée. Dans la période du film muet, la différence entre le théâtre et le cinéma est évidente. Les cinéastes se contentent de «traduire» les pièces en images. Cette «traduction» reste la base de l'adaptation même de nos jours.

Le texte donne une possibilité de répétition, tandis que l'image saisit l'instant. Pour Ingmar Bergman, qui a partagé sa vie entre théâtre et cinéma,

le théâtre est le lieu de la répétition, à tous les sens du terme, et «la répétition, dit-il, C'est selon moi une opération chirurgicale dans un lieu aménagé à cet effet où règnent discipline propreté lumière et calme». Le cinéma, au contraire, est un art de l'instant unique, «une activité fortement érotique», un lieu de confusion où tout est permis au cinéaste pour obtenir que quelque chose advienne, qui ne se répètera plus et qu'il suffit que la caméra enregistre une fois, même au prix de l'extorsion, de la ruse, de la surprise, du malentendu, du hasard, de la confusion, pour que le cinéma répond à sa vocation. «Il existe parfois, écrit Bergman, un bonheur propre au metteur en scène de cinéma<sup>65</sup>».

---

<sup>65</sup> Alain Bergala, «Le temple et le chaudron», *Théâtre aujourd'hui*, n°11, «De la scène à l'écran», Patrick Dion (directeur de la publication), Paris, SCEREN-CNRP, 2007, p. 172.

Très vite, la période du film parlant arrive. Le cinéma, en plus de l'image, a aussi la capacité de « parler ». Il a apparemment perdu la caractéristique qui le différencie du théâtre. Cela provoque tout de suite un problème d'identité : qu'est-ce que le cinéma par rapport au théâtre ? Des discussions, des débats, des controverses ont ainsi vu le jour. Nous verrons dans le chapitre suivant, une des théories populaires de l'époque.

## **Chapitre II**

### **Théâtre filmé et fidélité**

Au début du film parlant, Sacha Guitry donne son opinion sur le cinéma: «Je me suis permis de déclarer que le cinéma était du théâtre en conserve [...] » (*Le Cinéma et moi*). Dans un certain sens, il a bien décrit une partie des caractéristiques du cinéma, car il est vrai que

le cinéma n'est même pas du réchauffé — c'est du refroidi. La scène que vous voyez sur l'écran a été chaude pendant trois minutes, il y a de cela trois mois — le jour où elle a été tournée — mais aujourd'hui elle est refroidie. C'est de la conserve<sup>66</sup>.

Pour Marcel Pagnol aussi, au cinéma comme au théâtre, le texte est moteur. Il garde du théâtre, en premier lieu, la primauté accordée au texte, aux personnages et à l'intrigue.

On croyait que le cinéma n'était qu'une autre sorte de théâtre, et d'ailleurs, il se donnait la mission de «conserver» les pièces jouées. La caméra était plantée devant la scène et filmait tout de son œil de cyclope, passivement. Grâce à ces documents on sait du moins comment jouaient Sarah Bernhardt et Mounet-Sully.

Dans l'histoire cinématographique, la « querelle du théâtre filmé » entre René Clair et Marcel Pagnol est connue pour sa défense de la pureté du cinéma. Clair craint que le cinéma ne soit mis au service du théâtre et de la littérature et n'abandonne sa quête de spécificité. Le malentendu s'est épaissi avec l'apparition du parlant, parce qu'on comprenait plus clairement que ce théâtre filmé ne conservait en fait que le texte, non l'âme. Aujourd'hui, on y voit plus clair qu'avant, comme Chéreau l'a dit : «Au cinéma, le metteur en scène peut être considéré comme un créateur, mais au théâtre, cette place appartient à l'auteur de la pièce<sup>67</sup> ».

Du muet au parlant, du théâtre filmé à l'adaptation libre, le cinéma, dans la mutation de sa relation avec le théâtre, ne cesse pas de se construire et de chercher sa propre identité. Chaque étape est nécessaire à l'évolution d'un nouvel art. André Bazin l'a déjà révélé dans son ouvrage :

Le cinéma s'impose en effet comme le seul art populaire en un temps où le

---

<sup>66</sup>Sacha Guitry, *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1984, p. 63.

<sup>67</sup>Propos recueillis dans «Patrice Chéreau : “des instant d'ivresse” », *Télérama*, n°1949, Paris, 20 mai 1987, p. 31, [in] *Le Film de théâtre*, p. 213.



théâtre lui-même, art social par excellence, ne touche plus qu'une minorité privilégiée de la culture ou de l'argent.

On admettrait qu'un art naissant ait cherché à imiter ses aînés, puis à dégager peu à peu ses lois et ses thèmes propres; on comprend moins qu'il mette une expérience toujours plus grande au service d'œuvres étrangères à son génie, comme si ces capacités d'invention, de création spécifique étaient en raison inverse de ses pouvoirs d'expression<sup>68</sup>.

Nous verrons dans ce chapitre, comment le cinéma « conserve » le théâtre, en ce qui concerne l'intrigue, les personnages et le texte. Du début à nos jours, cette conservation est plus ou moins stricte. En réalité, avec le recul, on se rend compte qu'il y a plusieurs raisons à une conservation intégrale. Dans les années trente, cette méthode d'adaptation était favorisée par principe, mais de nos jours, ce sont plutôt des raisons commerciales qui influencent le choix du réalisateur quand il veut adapter une pièce au cinéma. La fidélité de l'adaptation est donc un critère majeur à l'époque du théâtre filmé.

---

<sup>68</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 84.

# 1. Intrigue

Dans une pièce de théâtre, l'intrigue est comme un fil qui court du début à la fin du récit et relie les événements qui s'y déroulent. C'est la combinaison des circonstances et des incidents qui forment le nœud même de l'action, qui la suspendent et menacent de l'arrêter ou de la détourner du but prévu, jusqu'à ce que le dénouement l'y ramène d'une façon inattendue et la précipite. L'intrigue sert de base à la structure du récit et présente différentes phases (exposition, péripéties, dénouement) qui forment le schéma de la narration. Le schéma narratif classique d'une intrigue divise souvent ces trois phases principales plus en détail. Elles sont constituées chacune de différentes étapes:

- l'exposition : prologue, situation initiale, événement déclencheur.
- des péripéties : péripéties d'apprentissage, Point-Milieu de l'histoire, péripéties de résolutions ratées à cause du Point-Milieu, péripéties de résolutions réussies.
- le dénouement : dénouement, situation finale, épilogue.

Toutes les pièces de théâtre de notre corpus ne remplissent pas forcément toutes les étapes de ce schéma de narration de base. Selon l'intention du dramaturge, chaque phase peut être plus ou moins détaillée : quelques histoires se passent de prologue ou d'épilogue ; d'autres ont des péripéties avec moins d'obstacles. Alors que dans le travail d'adaptation, les réalisateurs prennent une certaine liberté pour modifier les éléments de l'intrigue tout en respectant le schéma général dans le but de créer des personnages plus aboutis et des histoires plus complètes. Ainsi ce qu'ils montrent à l'écran est plus proche de la vie réelle. Grâce au montage, les réalisateurs du film peuvent se permettre d'ajouter, à leur guise, des extraits pour compléter la vie quotidienne du héros, une biographie d'un personnage comme prologue, la vie des personnages longtemps après les événements, etc. Quelquefois, en ajoutant des péripéties, de nouveaux thèmes apparaissent, l'histoire et les personnages portent ainsi une autre dimension plus complexe, plus profonde que le réalisateur veut exprimer.

## 1.1 Quotidien complété

Bien que le cinéma comme le théâtre montre seulement le fragment de la vie des personnages qui correspond à l'histoire racontée, nous avons souvent l'impression que le personnage d'un film a une vie quotidienne plus complète que celui du théâtre. Car le dramaturge a objectivement toujours cette limite de temps et de lieu, et son intérêt est de montrer la théâtralité et non de décrire un quotidien banal. Des passages de transition peuvent être omis quand cela ne gêne pas la compréhension de l'intrigue par les spectateurs.

La Trilogie marseillaise est constituée de trois pièces indépendantes : *Marius* (1929), *Fanny* (1931) et *César* (1946). Elles forment à elles trois une longue histoire mais peuvent aussi être considérées chacune de façon indépendante. Grâce à l'intérêt particulier que Pagnol porte au cinéma, l'adaptation de ces pièces est très rapide. Après le succès de *Marius* (1929) et *Fanny* (1931), Pagnol a créé *César* (1946) directement pour le cinéma. Il a terminé cette longue histoire sur grand écran. Ce choix fait que les films adaptés prêtent plus d'attention à l'intégralité de la trilogie : les réalisateurs ont ajouté des séquences pour lier les trois films. Quand on voit la fin du premier film et le début du second, on sent bien qu'un lien plus étroit est établi.

Nous prenons d'abord comme exemple le film *Fanny* (1931). On ajoute à l'intrigue et offre des séquences entières qui n'existaient pas sur la scène de théâtre.

Au début du film, toute la séquence «sauver la petite »est étroitement liée à la fin de *Marius*: il est parti, elle s'évanouit d'émotion. On voit la scène de bateau et du vieux port de Marseille. César crie à la fenêtre : «Marius, la petite est malade ». À l'image suivante, on voit le phare et le bateau Malaisie qui part. César porte Fanny dans ses bras, sort du bar et va chez Honorine. Dans la rue, ils sont entourés par des gens qui les suivent jusqu'à la maison. Chez Honorine, Panisse dit à la tante de Fanny que Marius est embarqué sur la «Malaisie ». Il veut dire la vérité à César, mais ce dernier, tout à sa joie, ne pense qu'au mariage, un père fier, plein d'espoir. Il pense que c'est de joie que la petite s'est évanouie. Finalement c'est Fanny qui annonce la vérité: Marius est parti sur la «Malaisie »pour cinq ans. Elle pleure et se jette au cou de César qui est stupéfait, triste et ne sait plus que dire : «Il part ». Panisse le suit pour le consoler. Fondu au noir.

La pièce de théâtre, *Fanny*, commence par une scène au bar. On voit un César

désespéré, souffrant. D'une part, le déplacement du bar à la maison d'Honorine ne peut pas être réalisé sur la scène de théâtre, à cause de la limite de lieu ; d'autre part, au fond, l'important n'est pas de savoir comment on a été mis au courant de cette mauvaise nouvelle, mais c'est la réaction des protagonistes après l'avoir apprise. C'est le point de départ de la pièce *Fanny*.

Contrairement au théâtre, le film commence par la séquence qui suit étroitement le film *Marius* (1929) dans le but de rappeler aux spectateurs la fin du premier film et de les faire entrer facilement dans l'histoire suivante. Les deux films sont ainsi devenus deux parties d'une même histoire.

Une autre séquence ajoutée dans *Fanny* (1931) se trouve entre les Actes II et III. Le film ajoute toute une séquence qui va du mariage à l'accouchement. Dans la scène de mariage, il y a beaucoup de monde, les gens sont en costume, Fanny en blanc. Au son d'une musique joyeuse, tout le monde monte en bateau. On se promène dans le vieux port. Fondu au noir. Dans la version du film de Daniel Auteuil sortie en 2013, on a ajouté un détail : une photo de mariage. Sur cette photo, Fanny a l'air triste et regarde ailleurs.

Ensuite, c'est la scène d'accouchement. La nuit à la maison, Fanny accouche. Panisse téléphone. On appelle César, réveillé mais très content. La tante de Fanny reçoit un coup de fil d'Honorine. Elle va prendre le train, le matin très tôt. Elles sont contentes et commencent tout de suite à tricoter les vêtements du bébé. En même temps, à la maison, César et Panisse attendent avec impatience. Ils regardent à la fenêtre, prient Notre-Dame de la Garde. Le lendemain matin, la cloche de l'église sonne (c'est le matin de Pâques). On voit une scène de rue, le vieux Panisse sur un charriot, avance vite. On voit en même temps une vue d'ensemble de Marseille. Fondu enchaîné Honorine porte le petit : « c'est un garçon ». Panisse sort tout de suite les lettres « et fils », fondu enchaîné entre la cloche et « Panisse qui fixe les lettres sur la porte » et encore la cloche. Puis, beaucoup de monde arrive à la maison pour voir le bébé. On laisse entrer Panisse, le plus âgé, qui dit : « il est beau. » et s'adressant à Fanny : « une maison riche remercie Fanny pour le petit. » Fanny tourne la tête. Fondu au noir. Quelques temps après, Honorine garde le bébé sur un banc, en tricotant. César vient. Ils parlent de Marius. Marius ne sait pas que Fanny a un enfant. César ne le lui a pas dit. Fondu au noir.

Toute cette partie n'existe pas au théâtre. Il est tenu pour acquis que le

mariage et la naissance du bébé se succèdent. Ce n'est pas la peine de décrire spécialement cette partie de la vie. Mais, au cinéma, la séquence du mariage dévoile le désespoir de Fanny et souligne ainsi l'amour entre Fanny et Marius. Alors que l'accouchement souligne l'importance du bébé pour Panisse et l'amour que tout le monde lui porte. Cela prépare le développement suivant : pour protéger le bébé on chasse Marius. Cet ajout, rend le dénouement plus convaincant.

Révéler le fait que Marius est parti, le mariage et l'accouchement, ce sont des détails de la vie quotidienne. Quand l'œuvre est présentée au théâtre, les spectateurs doivent compléter la représentation à travers leur imagination, faire appel à leur expérience de la vie. Ce n'est pas difficile certes, mais au cinéma, nous avons tout cela sous les yeux, la vie des personnages est devenue ainsi plus concrète, ces séquences ajoutées nous ont fait entrer dans leur vie, comme si nous en faisons partie.

Dans le film *Le Prénom* (2012), le réalisateur a complété d'une autre façon la vie quotidienne des personnages. Tout au début du film, la voix off présente les personnages l'un après l'autre. Pour accompagner ces explications, des images du personnage en question défilent devant nos yeux. Que ce soit grâce à des photos ou des extraits de leur vie, ces informations nous aident à mieux les connaître et, en même temps, préparent le contexte de l'histoire. Ce prologue particulier existe déjà dans la pièce, mais raconté par un narrateur. Le réalisateur du film double cette narration par des images. Ce n'est pas strictement un ajout au niveau d'intrigue, mais un enrichissement. Les images concrétisent la vie quotidienne des personnages, nous donnent le sentiment d'être plus proches d'eux. Cela nous permet aussi de les situer dans leur milieu social.

Compléter le quotidien est une méthode dont les réalisateurs de cinéma se servent souvent. Grâce à ces détails, les personnages deviennent plus concrets ; le contexte de l'histoire est bien fourni ; le ressenti des spectateurs est également modifié : nous ne sommes plus simplement assis passivement dans notre fauteuil à regarder l'histoire. Nous avons l'illusion d'entrer dans la vie des personnages car nous n'avons pas seulement entendu ou imaginé ce qui leur est arrivé, nous l'avons vu.

## 1.2 Biographie des personnages

Prolonger l'intrigue en ajoutant un épilogue à la fin se fait souvent dans les films adaptés afin de satisfaire la curiosité des spectateurs qui veulent toujours savoir ce qui se passera après les événements.

Voyons d'abord *Un Fil à la patte* (2005), le film se termine, comme la pièce, au moment où Bouzin est attrapé par les agents. Il est emmené les mains attachées. Après ce dénouement « officiel », le réalisateur a ajouté au moment du générique de fin, une autre conclusion pour répondre à la question « que deviennent tous les personnages ? » : tout le monde a trouvé le bonheur. Amélie, la sœur de Lucette, a rencontré un garçon et ils s'aiment. Irrigua veut écrire des poèmes pour Lucette et Viviane. Firmin donne un chou comme cadeau d'amour à la fille qui vend des fleurs dans la troisième partie du film. Quand le générique se déroule, on voit passer chaque personnage. Ils ne parlent pas mais leurs gestes et leurs expressions sont très explicites. Avant la fin du générique, on sait tout de leur devenir.

Cet épilogue complète une fin heureuse toujours dans un cadre comique. Cependant tout est logique. Le réalisateur n'a pas changé l'intention du dramaturge et a, en même temps, satisfait la curiosité des spectateurs.

Le film *Potiche* (2010) a un épilogue avec plus de modifications que l'exemple précédent. À la fin de la pièce de théâtre, on nous parle des projets de Suzanne : partir pour la Chine, faire de la politique... Mais dans le film, elle le fait. Quelques mois plus tard, Suzanne court dans un survêtement bleu (le changement de couleur signifie le changement de situation : elle demande le divorce et ne veut plus être potiche à la maison). On voit ensuite que Suzanne se présente aux élections législatives. Quand elle distribue des affiches devant l'usine, elle croise Mlle Nadège qui comprend maintenant : « une femme peut réussir, sans passer à la casserole ».

Ozon pousse plus loin cette idée de « faire de la politique ». Il nous montre le changement réel du personnage en réalisant le projet d'une ancienne « potiche ». Nous, les spectateurs, avons l'impression d'accompagner ce personnage un peu plus longtemps. L'idée de l'indépendance de femme est aussi soulignée par les paroles de Mlle Nadège. Ozon voulait non seulement changer la « potiche », mais aussi montrer la réalité sociale et la pensée des gens de l'époque. Le film nous fait redécouvrir les années 70 en reconstituant le mode de vie des gens et le plus important, en montrant l'évolution des femmes vers l'indépendance.

Dans un autre film, *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Jean Renoir, le réalisateur a, cette fois, ajouté un prologue. Au début du film, nous avons quelques séquences de la vie de Boudu: il se balade dans un jardin ; les gens lui donnent de l'argent et du pain ; quand il est fatigué il dort directement sous un arbre ou sur la pelouse au bord de l'eau. On voit qu'il adore les animaux. Il a un chien, s'amuse avec lui, le nourrit, le promène, jusqu'à ce qu'il le perde. Donc il le cherche partout et finalement c'est à cause de lui qu'il tombe à l'eau.

Renoir a doté Boudu d'une biographie à l'aide de cette petite séquence du début. On voit dès le tout premier moment la personnalité de Boudu. Il représente la liberté et l'amour de la nature. Il n'est pas « civilisé » mais vit complètement hors des normes sociales. Dans cette adaptation, Renoir a changé le personnage principal et s'est concentré sur le personnage de Boudu. Cependant, ce prologue n'est pas une pure invention. On trouve la référence dans la pièce originale du dramaturge René Fauchois. Dans l'Acte II, Boudu discute avec Anne-Marie. Il lui dit qu'il avait un chien. Renoir ne fait que concrétiser ce que le personnage raconte par des images. Toute la biographie n'est pas sortie du cadre que Fauchois a conçu pour Boudu.

Le cinéma a, encore une fois, élargi l'éventail de la vie du personnage. Ce qu'on connaît n'est plus seulement un extrait assez court comme le théâtre peut le montrer, le film nous fait passer plus de temps avec le personnage et ainsi nous le fait mieux connaître.

L'ajout de la biographie des personnages montre, en effet, que le réalisateur a parfaitement compris la pièce originale et que cela l'a guidé dans la création artistique du film. Ce que le personnage peut faire et va faire ne vient pas de la simple imagination du réalisateur, mais d'une excellente connaissance de la pièce originale.

### **1.3 Nouveaux thèmes**

En observant les modifications au niveau de l'intrigue, nous remarquons que certains ajouts nous font découvrir les nouveaux thèmes que le réalisateur a introduits.

La pièce originale a servi de base mais le film est devenu, dans ce cas-là, une vraie création artistique portant le style personnel du réalisateur. C'est une nouvelle œuvre dont l'inspiration est venue d'une pièce de théâtre.

Ici, nous prenons, comme exemple, François Ozon, un réalisateur plein d'esprit d'innovation qui aime bien adapter des pièces de théâtre. Sa préférence pour l'adaptation montre son goût pour la théâtralité. Comme Violaine Heyraud le remarque dans un article : « François Ozon accentue la théâtralité pour renvoyer au cinéma, passant ainsi d'un artifice à l'autre<sup>69</sup> ». Mais en plus de cette préférence de la théâtralité, Ozon cherche souvent à introduire ses sujets favoris dans son travail d'adaptation. Il bouscule un genre statique à la morale conservatrice pour mettre en scène de nouveaux comportements. Alain Masson a dit à propos de ce phénomène généralisé dans le film français d'aujourd'hui : « tous les stéréotypes anciens se voient débordés par ceux du cinéma français d'aujourd'hui: qui n'entretient pas avec la mort un commerce amoureux? Qui n'est pas lesbienne? Qui n'est pas incestueuse<sup>70</sup>? »

En faisant l'adaptation de la pièce de théâtre de Robert Thomas, *Huit Femmes*, Ozon a retenu la lettre, c'est-à-dire l'intrigue et les personnages. Ce qu'il a transformé c'est la psychologie, les rapports entre les gens, leurs motivations, leurs secrets de famille ainsi que le contexte. Le critique a déjà remarqué :

[...] plus profondément, François Ozon a revu la pièce de Robert Thomas en y insufflant les thèmes qui composent son univers: de l'absence du père à l'ambiguïté sexuelle (déjà présents dans ses films précédents) en passant par une critique de la cellule familiale et les rapports pervers qu'entretiennent les domestiques avec leur maître et maîtresse, à la manière des Bonnes de Jean Genet<sup>71</sup>.

Chaque réalisateur a des sujets qu'il affectionne ou qu'il domine mieux, Ozon a aussi ses thèmes centraux qu'il a déjà traités dans ses films précédents. Les sujets reviennent, même dans ses œuvres adaptées.

---

<sup>69</sup>Violaine Heyraud, « L'impossible patrimoine boulevardier dans le cinéma contemporain », *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, Contours et enjeux d'un genre intermédial*, sous la direction de Pierre Beylot et Raphaële Moine, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 212.

<sup>70</sup>*Positif*, n°492, février 2002, p. 18.

<sup>71</sup>« scénario de F. Ozon avec la collaboration de Marina De Van », [in] François Ozon, *Huit Femmes scénario*, Paris, Éditions de La Martinière, 2002, p. 5.



### 1.3.1 Homosexualité

Ozon a tourné plusieurs films concernant ce sujet depuis les années 90, par exemple son court-métrage *Une Robe d'été* (1996) et le long-métrage *Le Temps qui reste* (2005). Dans *Huit Femmes* (2002) et *Potiche* (2010), on voit aussi que le réalisateur a ajouté des péripéties concernant ce thème dans l'intrigue.

Dans *Huit Femmes*, Chanel révèle qu'elle aime Pierrette et qu'elle est retournée à la maison pour la protéger. Cette révélation choque tout le monde et ensuite, on la regarde autrement. Puis, dans la cuisine, Chanel chante sa chanson : « Pour ne pas vivre seul » qui l'aide à exprimer sa solitude et aussi son espoir.

En plus de l'homosexualité avérée de Mme Chanel, il en existe un autre exemple dans ce film : Gaby et Pierrette. Quand tout le monde sort, il ne reste que Gaby et Pierrette. Cette dernière découvre que Gaby a un amant. En plus, il est aussi celui de Pierrette et elle a demandé pour lui 500.000 francs à son frère. Les deux femmes se battent alors pour obtenir l'enveloppe contenant l'argent. Quand le coup de revolver part, elles s'attaquent à coups de pieds (gros plan sur les pieds). Puis Pierrette pousse Gaby, elle est par terre. Les deux femmes continuent leur « bataille », l'une sur l'autre (gros plan des jambes). Finalement c'est Pierrette qui contrôle Gaby, elle l'embrasse sur la bouche. Cette scène d'homosexualité ambiguë reflète pour le moins la relation entre Gaby et Pierrette : elles se détestent et se désirent mais cherchent à se comprendre.

Dans *Potiche*, l'homosexualité apparaît à la fin. Quand Suzanne prépare ses élections, son fils Laurent l'aide à distribuer des affiches dans la rue. On voit de loin qu'il est avec Didier Balestra, le fils de maître Balestra. Ils sont heureux. Ce n'est qu'une petite touche.

Ces éléments d'homosexualité sont une pure invention d'Ozon. Ils n'existent pas du tout dans la pièce originale. L'homosexualité de Mme Chanel et celle de Pierrette rendent les intrigues plus compliquées et creusent plus profondément la dimension sentimentale des personnages ; tandis que le glissement de Laurent vers l'homosexualité est conforme à son univers propre.

### ***1.3.2 Amour douloureux***

C'est un thème plus classique par rapport aux autres thèmes fréquents chez Ozon. Dans *Potiche*, on ne l'a pas touché car le film ne traite des sentiments qu'au niveau superficiel. Contrairement au film, *Huit Femmes*(2002), qui pousse beaucoup plus loin la quête sentimentale.

Suzon, la fille aînée de Gaby et Marcel, est enceinte. Elle est au courant, par hasard, que sa mère, Gaby, a vécu la même situation autrefois. Elle veut donc savoir si elle est la fille de Marcel. Gaby avoue la vérité à sa fille, d'un ton touchant : « [...]et te voir près de moi, c'est à la fois une joie et une souffrance. ...» À ce moment-là on voit dans la profondeur du champ, Pierrette. Un gros plan montre qu'elle est émue.

Le personnage de Gaby est plus riche. Elle n'est plus la simple maîtresse d'une maison bourgeoise qui s'ennuie dans ce milieu fermé. Elle a tout un passé qui montre que son mariage était plus une obligation qu'un choix. Son premier amour inoubliable et son passé expliquent bien le fait qu'elle a un amant maintenant.

### ***1.3.3 Secrets de famille***

Un autre ajout d'Ozon qui n'existe pas dans la pièce est le secret de famille. Pourtant, ce sujet existe toujours dans les histoires policières. Cela peut parfois être assez violent et scandaleux.

Dans *Huit Femmes* (2002), Gaby perd le contrôle de la situation et tout le monde apprend que son père a été assassiné par Mamy. Ensuite, Mamy boit de l'alcool dans la cuisine et termine la bouteille. Elle avoue avoir tué son mari à Augustine, sa fille cadette. Quant à la raison, elle est aussi triste que stupide, comme toutes les histoires d'amour qui se terminent mal. Dans le souvenir de Mamy, son mari est un «vrai gentleman, qui n'a rien à se reprocher», mais elle ne l'aime pas. Mamy est torturée par ses regrets et son passé Augustine est choquée par cette affaire. On voit ensuite que Gaby la console, l'embrasse sur le front. Pour la première fois, les deux sœurs de la famille se soutiennent l'une l'autre. Comme le conclut Gaby: «

quelle journée ! ». On voit bien que tous les personnages d'Ozon souffrent, à cause de leurs sentiments, à cause de la faiblesse des femmes—l'amour. Cela donne au film un autre niveau de lecture.

Ozon n'hésite pas à pousser le secret de famille à l'extrême.

Dans la séquence entre les filles, Suzon discute avec sa petite sœur Catherine, toutes deux allongées par terre. Pendant une petite dispute entre sœurs, Suzon n'a pas pu s'empêcher de dire qu'elle n'est pas la vraie sœur de Catherine et que l'enfant qu'elle porte est de Marcel.

Les spectateurs savent à quel point les affaires de cette famille sont compliquées. Toutes ces vérités cachées qui resurgissent en bouleversent l'apparence tranquille. C'est ce que l'adaptation d'Ozon ajoute à la pièce. C'est un côté plus complexe, plus humain aussi.

Les films adaptés depuis une pièce de théâtre suivent globalement l'intrigue que la pièce a conçue. Elle est la structure générale de l'histoire, le modèle de la narration. On raconte une histoire toujours selon le schéma « exposition, péripéties, dénouement », peu importe le véhicule du contenu. La pièce de théâtre ou son film adaptés respectent toujours cette structure de base.

Certes, les adaptations fidèles conservent parfaitement l'intrigue de la pièce originale, les adaptations libres ou même la parodie ne quittent pas non plus le cadre que la pièce de théâtre a dessiné. Même *La Folie des grandeurs* (1971), film inspiré de *Ruy Blas*, avance sur la même trame que la pièce originale : le méchant subit une punition et décide de se venger (événement déclencheur) ; l'amour du héros devient outil de vengeance du méchant et le projet de vengeance avance malgré les obstacles (péripéties) ; le héros et le méchant paient cher pour ce qu'ils ont fait — ils meurent dans la pièce et sont exilés dans le film (dénouement).

Cependant, on trouve des modifications sur des éléments des différentes phases de l'intrigue. Grâce à ces modifications, le réalisateur du film peut glisser sa vision, son style, sa création dans la pièce et en fait quelquefois une nouvelle œuvre.

Pagnol a ainsi développé la vie quotidienne de ses personnages. Michel Deville et Jean Renoir ont ajouté épilogue et prologue afin de créer une sorte de biographie des protagonistes. Quant à Ozon, il introduit des expériences passées de ses personnages pour mieux parler des sujets qui lui tiennent à cœur.

Certes, ces modifications sont dues essentiellement au travail du réalisateur, mais cela reflète aussi la nature différente du théâtre et du cinéma. Avec toutes ses limites, le théâtre est menotté. Il suit l'intrigue d'une façon brève. Il ne peut montrer sur scène que de courts extraits de la vie des personnages. Les spectateurs doivent les compléter par leur propre expérience de la vie. À l'aide de suggestions, ce n'est pas une tâche difficile. Néanmoins, au cinéma, les réalisateurs essaient de raconter la vie du personnage de la manière la plus complète possible. Grâce au montage, tout devient simple : le passé, le souvenir, même le rêve et l'imagination peuvent défiler devant nos yeux. En regardant ces passages, nous avons l'impression de connaître mieux le personnage et de partager les événements de sa vie. Cette différence entre le théâtre et le cinéma a finalement modifié la position des spectateurs : dans un théâtre, on regarde un spectacle, tandis qu'au cinéma, on vit la vie du héros.

## 2. Personnages

Après avoir examiné l'intrigue, nous allons voir dans cette partie un autre élément essentiel de la création du théâtre et ainsi que du cinéma : le personnage. C'est lui qui porte le récit et aussi c'est lui qui est le seul élément actif. Ici, on va d'abord distinguer « le comédien (ou l'acteur) » et « le personnage » deux notions différentes. On peut dire, d'une façon métaphorique, que le comédien ou l'acteur est la matière première du théâtre et du cinéma. Georges Hacquard l'a indiqué dans son livre :

[...] tous deux (le théâtre et le cinéma) utilisent volontiers la même matière première (le comédien ! ), mais on doit reconnaître que dans le cas du film, ces comédiens ont été choisis, parmi d'autres « objets », pour leur talent, leur forme, leur poids, par l'auteur-réalisateur lui-même, qui les installe sur l'écran avec la même technique qu'un peintre ses couleurs et qui les fera voir finalement dans le moindre détail tels qu'il les aura vus lui-même<sup>72</sup>.

Si Hacquard a insisté sur le côté « objet » du comédien, c'est-à-dire de considérer le comédien comme un objet parmi les autres, Jacques Gerstenkorn en explique l'essence :

L'acteur s'irréalise à la faveur de son art... donc essentiellement par une certaine manière de donner un corps, une vie, un présent à des mots, d'incarner un texte et les conduites qu'il implique.

L'acteur du même mouvement qu'il se fait exister comme personnage, fait exister l'espace et le temps de la scène comme les coordonnées d'un univers imaginaire, celui de la pièce<sup>73</sup>.

Le travail d'un comédien est donc de construire un personnage. Sur la scène ou devant la caméra, il s'efface, seul le personnage apparaît. Anne Ubersfeld définit le lien exact entre le personnage et le comédien :

[...]le personnage, entre les pages du livre, est un ensemble sémique

---

<sup>72</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 5.

<sup>73</sup> *Cinéma et théâtralité* sous la direction de Christine Hamon-Sirejols, Jacques Gerstenkorn, André Gardies(dir), Lyon, Cahiers du Grétec Aléas, 1994, p. 33.

correspondant à une construction textuelle: c'est le scripteur qui en fournit les éléments, mais c'est le lecteur qui la fait; le comédien, en tant que lecteur, construit donc imaginativement son personnage à l'aide des données textuelles; il est, sur ce point, un lecteur comme un autre.[...]Un personnage est aussi le fruit, non pas seulement d'une construction textuelle et de sa lecture, mais souvent de constructions scéniques antérieures;[...]Le seul « personnage » existant concrètement est la construction scénique actuelle fabriquée par le comédien et dont il est à la fois l'auteur et l'objet<sup>74</sup>.

Le personnage est donc une des clés dans la procédure de l'adaptation. La plupart du temps, les réalisateurs comprennent la pièce, l'aiment et veulent s'exprimer à travers le personnage. Leur façon de construire un personnage laisse voir leur intention.

Globalement, si le créateur de la pièce et celui du film sont une seule et même personne, les personnages sont souvent intégralement conservés (c'est-à-dire que leur nombre, leur personnalité, leur relation avec les autres, etc. ne sont pas changés). Il n'y a qu'une seule vision de l'œuvre et le créateur reste fidèle à sa propre création. Cependant, adapter l'œuvre d'un autre est fort différent. Les cinéastes modifient souvent les personnages parce qu'ils transmettent aussi, à travers le film, leur propre compréhension de la pièce. Enfin, une adaptation qui trahit l'œuvre d'origine est encore un autre cas. Les personnages sont simplement des matériaux qui servent à exprimer les nouvelles idées du cinéaste, idées qui n'ont rien à voir avec celles du dramaturge. Cela existe souvent dans l'adaptation libre.

## **2.1 Personnages intégralement conservés**

Conserver les personnages est la méthode généralement adoptée par le théâtre filmé

Tous les films adaptés de Sacha Guitry ont conservé intégralement les personnages de la pièce originale. L'organisation des personnages de Guitry est simple : le rôle central est toujours un personnage masculin qui est incarné par Sacha

---

<sup>74</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 2007, p. 150.

Guity lui-même, les autres l'entourent et mettent en valeur ce seul personnage principal. Les personnages féminins restent toujours à une place subordonnée et dépendante. Elles sont belles et élégantes, servent à décorer la pièce et un peu plus tard le film. Sa vie privée ressemble au monde qu'il crée sur scène, il garde sa position misogyne. Les frontières entre la vie réelle et le monde théâtral sont brouillées : son épouse est souvent son actrice principale. Sacha Guity a été marié cinq fois, et uniquement avec des actrices. L'épouse-actrice de Guity ne saurait en aucune manière être un sujet autonome ! Même actrice concernée, elle-même, quelquefois peut se considérer comme un personnage dans la pièce afin de définir sa relation avec son mari-dramaturge, tellement la vie et le théâtre sont liés. Jacqueline Delubac, sa troisième femme, écrit à propos du personnage d'Odette dans *Désiré* :

Je désirais... Qu'est-ce que je désirais? Être Juliette à tes côtés? Non, certes, ô mon Roméo! Je n'ai jamais visé si haut! Ni Juliette! Ni Odette! Seulement Jacqueline! Un rôle qui me ressemble! Et non pas cette Odette qui ressemble à Yvonne<sup>75</sup>.

Sacha Guity a l'habitude de faire fonctionner son système de personnages de cette façon très personnelle. Le groupe central de ses créations est composé de son père, sa femme et lui-même, comme dans sa vie privée. Après l'invention du film parlant, il transpose naturellement cette façon de travailler au cinéma. Il conserve son théâtre ainsi que l'organisation de ses personnages.

Marcel Pagnol conserve aussi la totalité de ses personnages quand il adapte ses pièces au cinéma. Prenons la Trilogie marseillaise comme exemple. Nous pouvons voir clairement que ses personnages sont divisés en deux groupes : les personnages centraux qui sont les porteurs de tragédie et les personnages secondaires qui sont plutôt comiques, porteurs d'humour. Karin Hann, conseiller littéraire qui fait une thèse sur Marcel Pagnol, l'a expliqué :

D'après Pagnol, il a un système solaire pour arranger les personnages.

Personnage central— un personnage ou un couple qui éclairent. Les autres sont éclairés, d'autres facettes qui ne nous intéressent pas, elles restent à l'ombre<sup>76</sup>.

---

<sup>75</sup>Jacqueline Delubac, *Faut-il épouser Sacha Guity*, Paris, Julliard, 1976, p. 97.

<sup>76</sup>Bonus du DVD de la Trilogie marseillaise, l'interview de Karin Hann, conseiller littéraire qui fait une thèse sur Marcel Pagnol.

Ce système est donc conservé et même renforcé dans ses films. Partant de ses personnages de théâtre, Pagnol reprend leurs paroles, leur description, accentue leur personnalité en utilisant les moyens supplémentaires offerts par le cinéma pour mieux les caractériser. Le gros plan montre bien l'expression des visages ; la musique suggère les sentiments ; les séquences en extérieur font ressortir le monde intérieur du personnage. Cette conservation intégrale est non seulement une simple reprise de la pièce, mais aussi renforce les personnages qui impressionnent davantage les spectateurs.

D'autres films adaptés ont aussi conservé les personnages comme ils étaient dans les pièces. Non seulement l'apparence est respectée, mais aussi la profondeur du personnage.

Jules Romains a écrit *Knock ou le triomphe de la médecine*, une comédie grinçante qui dénonce la manipulation de la médecine, comme n'importe quel commerce. Avant de mettre en scène la pièce, Juvet s'est déjà rendu compte de la difficulté de monter cette œuvre, à cause du tragique de *Knock*. Il a compris que « c'est l'affreuse tragédie de notre époque qui s'exprime. Il y a là une horreur magnifique. C'est une pièce macabre<sup>77</sup> ». Jules Romains, bien des années plus tard écrira :

Juvet me disait souvent de cet air préoccupé plein d'inquiétude contagieuse qui était le sien: « Ils ne vont pas rigoler une minute. Ils vont trouver cela tellement dur, tellement noir. »<sup>78</sup>.

Avec cette compréhension du personnage, *Knock* de Juvet, sur la scène comme à l'écran, nous transmet l'œuvre de Romains et aussi la réflexion de l'auteur sur la réalité de l'époque.

Une autre œuvre comparable à *Knock* est *Topaze* de Marcel Pagnol. Le titre est aussi le nom du personnage principal ; il y a aussi plus de cinq versions cinématographiques (Pagnol, lui-même, en a tourné deux, respectivement en 1936 et 1951. Il était particulièrement satisfait de celle de 1951 avec Fernandel); l'œuvre

---

<sup>77</sup>Jean-Marc Loubier, *Louis Juvet : Biographie*, Paris, Ramsay, 1986, p. 93.

<sup>78</sup>Jules Romains, *Amitiés et rencontres*, Paris, J. Tallandier, 1970, p. 73.



dénonce aussi une réalité noire de l'époque, comme l'auteur de la biographie de Marcel Pagnol, Guy Morel l'a dit : «*Topaze* est très vrai et cruel, qui traduit la désillusion d'une génération et l'appât de vivre d'une génération. *Topaze* fait penser à *Knock*<sup>79</sup> ».

Si dans les années 30-50, les hommes du théâtre étaient attirés par le cinéma, surtout par le film parlant, et se sont lancés dans le tournage de films basés sur des pièces de théâtre, de nos jours, les créateurs maîtrisent déjà bien cette méthode et ont l'habitude de s'exprimer à travers ces deux médiums. Le créateur de la pièce fait passer l'œuvre au cinéma. Cela devient une procédure naturelle et fréquente. Dans ces cas-là, les personnages sont très peu modifiés voire joués par les mêmes comédiens, comme dans *Un Air de famille*, *Ma Femme s'appelle Maurice*, *Musée haut, musée bas*, *Le Prénom* ou encore les œuvres de Francis Veber, *Le Dîner de cons* et *l'Emmerdeur*.

Les personnages de Veber ont souvent des caractéristiques typiques qui sont dues à la technique de création de l'auteur. Raphaële Moine a analysé :

Les scénarios de Veber sont systématiquement construits sur un duo improbable de protagonistes masculins contrastés (un braqueur et un dépressif, un grand bourgeois sûr de sa supériorité sociale et intellectuelle et un Français moyen, etc.). Quel que soit le typage social de chacun des partenaires de ces tandems, c'est moins à partir de l'identité de chacun que des interactions psychologiques entre les deux personnages socialement distincts que se développe la mécanique comique<sup>80</sup>.

Ce système de la création des personnages est propre à Francis Veber. Tous ses scénarios comiques fonctionnent ainsi sur la contradiction des personnages qui devient naturellement le moteur de l'histoire et la source du comique. L'auteur affirme avec une certaine fierté que ses films sont des *High concept* movies, une expression anglaise qui désigne les films avec un sujet de départ intéressant.

---

<sup>79</sup>Interview de Guy Morel dans le Bonus du DVD de la trilogie marseillaise.

<sup>80</sup>Raphaële Moine, *Remakes : Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS éditions, 2007, p. 174.

## 2.2 Personnages modifiés

Dans la plupart des cas, les personnages sont plus ou moins modifiés dans les films adaptés, selon l'intention du réalisateur. La modification a lieu à différents niveaux: un simple changement du nombre des personnages, une modification de la personnalité du personnage et la transformation des relations entre les personnages. Beaucoup de facteurs peuvent agir à ce niveau. Quand le réalisateur veut respecter l'œuvre originale, l'ajout ou la suppression de certains personnages peut être égal à une modification du décor. Quand le réalisateur veut ajouter dans son travail d'adaptation son propre concept sur l'œuvre, la modification de la personnalité du personnage paraît inévitable, et le changement des relations entre les personnages a souvent lieu pour répondre à la création artistique du réalisateur.

### 2.2.1 Modification du nombre des personnages

Parmi ces trois aspects, le changement du nombre des personnages est le plus évident. On peut l'observer facilement.

Dans un premier cas, le nombre de personnages est augmenté en raison des scènes de foule. Par exemple, les scènes de guerre (*Cyrano de Bergerac*, 1990), de grève ou de manifestation (*Potiche*, 2010, *Les Nouveaux Messieurs*, 1929), de spectacle (*La Cage aux folles*, 1978), de représentation théâtrale populaire (*Beaumarchais, l'insolent*, 1996) et de groupes de visiteurs (*Musée haut, musée bas*, 2008). Bien que nous voyions une augmentation assez importante du nombre des personnages, ce ne sont souvent que des figurants. Ils sont là pour faire nombre dans un plan de la scène panoramique ou comme une toile de fond pour préparer une situation. Les scènes avec de nombreux personnages n'existent qu'au cinéma, car d'une part, la scène théâtrale ne permet pas d'avoir autant de personnages ; d'autre part, le théâtre a son propre langage pour décrire ce type de scènes. Sur la scène de théâtre, on les suggère en ajoutant des bruits d'ambiance ou une toile de fond peinte ; on met en avant un certain nombre de personnages pour signifier une armée. Les spectateurs savent à quoi s'en tenir et complètent automatiquement ces scènes dans leur imagination.

Cette modification du nombre des personnages dans l'adaptation du théâtre au cinéma ne reflète pas vraiment une modification de l'œuvre originale. Cela paraît plus comme une modification du décor : la figuration permet le passage de l'imaginaire (quand on regarde une pièce de théâtre) au concret (quand on voit un film).

Dans un deuxième cas, les réalisateurs de film ont ajouté des personnages secondaires dans les films adaptés. Ces personnages apparaissent dans quelques plans avec ou sans paroles pour donner aux spectateurs une impression plus proche de la vie réelle, dans laquelle nous rencontrons quotidiennement différentes personnes.

Par exemple, dans *Le Dîner de cons* (1998), nous voyons aussi la collègue de François Pignon (le «con » principal), le passionné de boomerang (un autre invité du dîner), un employé de la banque (encore un autre invité du dîner), etc. Ce qui fait que les personnages principaux ont une vie derrière eux et que l'histoire n'est pas tombée du ciel, qu'elle est sortie d'un contexte de la vie quotidienne. C'est le même cas dans *Fric-Frac* (1939), nous voyons l'entourage de Loulou et de Jo, dans *Quadrille* (1938) et dans *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), on nous montre du personnel de service : vendeur, concierge, femme de ménage, valet de chambre, livreur, comptable etc. Ce sont de petits rôles mais qui ajoutent des touches de la vie réelle. On croise des gens dans la vie, avec qui on échange (ou non) quelques mots et qu'on ne reverra jamais. Sur la scène théâtrale, la vie est très concentrée. Les dramaturges n'ajoutent pas de personnages quelconques pour une phrase ou deux. La vie que le théâtre montre est plutôt abstraite tandis que celle que le cinéma montre cherche à être un enregistrement de la réalité.

Pour les films avec une séquence de souvenir, l'ajout des personnages secondaires se fait sous une autre forme. Dans *Potiche* (2010) et *Un Air de famille* (1996), nous voyons de courtes séquences de jeunesse ou d'enfance. Les réalisateurs sont donc obligés de mettre des personnages supplémentaires pour jouer les personnages concernés à l'époque. Nous avons donc « Suzanne Pujol jeune », « Maurice Babin jeune » et « Robert Pujol jeune » dans *Potiche* et la famille Ménard en 1967 dans *Un Air de famille*. Cette sorte d'ajout des personnages secondaires peut être combinée avec le montage, pour nous donner l'impression de remonter le temps et créer une certaine mélancolie. Techniquement, cela pourrait aussi être réalisé sur la scène théâtrale, si on le souhaitait.

Dans *Le Père Noë est une ordure* (1982), le dramaturge ajoute un personnage : Mme Musquin qui est coincée dans l'ascenseur. Ce rôle est joué par Josiane Balasko, une des membres de la troupe du Splendid et aussi une des créatrices importantes du texte théâtral et du scénario du film. Cet ajout est un changement technique qui permet à toute la troupe du Splendid d'apparaître à l'écran. Écrit et joué par la même personne, ce rôle est une création sur mesure qui adapte parfaitement à l'actrice. À la différence, des deux cas précédents, cet ajout de personnage n'est ni une modification du décor ni un enrichissement de l'ambiance de la vie réelle, mais une vraie création artistique.

Enfin, le réalisateur peut supprimer des personnages. La pièce de Georges Feydeau *Un Fil à la patte* nous en montre un exemple. Dans ce vaudeville, il y a dix-huit personnages mais dans le film quinze. Le réalisateur a supprimé trois personnages secondaires : Nini Galant (une « cocotte », amie mariée de Lucette), Miss Betting (préceptrice de Viviane) et Jean (le domestique de Bois-d'Enghien).

Dans la pièce, Nini Galant vient annoncer qu'elle s'est mariée. Ce qui provoque une discussion sur le changement de statut et la relation amicale. Avant de partir, elle révèle que Fontanet sent mauvais. Cela prépare les scènes comiques suivantes en lien avec cette mauvaise odeur. Dans le film, cette annonce a été confiée à Amélie et à Chenneviette. Trois plans (Un plan moyen de Lucette qui bouge ses doigts pour inviter sa sœur et Chenneviette à accueillir Fontanet avec elle ; un gros plan du visage d'Amélie qui agite un doigt pour dire non ; un gros plan du visage de Chenneviette qui fait le même geste qu'Amélie pour dire non) se succèdent rapidement pour montrer le dédain de tout le monde.

Miss Betting dans la pièce ne parle qu'Anglais. Cette caractéristique du personnage prépare des moments comiques en créant une situation de communication impossible entre la baronne et elle. Dans le film, on perd cette partie comique, cependant, son rôle de préceptrice (éduquer de jeunes demoiselles, les guider dans la vie, etc.) est rempli par Lucette qui transmet sa conception de la vie.

La suppression de Jean est plutôt un regroupement des intrigues. En abolissant le personnage de Jean, le réalisateur supprime aussi les intrigues autour de la clé de Bois-d'Enghien. Dans la pièce de théâtre (Acte II Scène 14), le général prend la clé de Bois-d'Enghien et la met dans le dos de Lucette. C'est un moyen d'arrêter un saignement de nez. Pour cette raison, Bois-d'Enghien ne peut pas rentrer chez lui et

passé donc la nuit dans un hôtel. On lit au début du troisième acte : il rentre le lendemain matin chez lui et fait refaire la clé de son appartement par son domestique Jean.

Mais dans le film, cette intrigue concernant la clé est supprimée avec Jean. En fait, que Bois-d'Enghien rentre chez lui ou non n'est pas un problème essentiel pour le développement de l'histoire. Tout ce qui se passe chez lui le lendemain est plus intéressant que son histoire de clé. Sans sa clé, il a traîné une nuit à l'hôtel. Il a l'air triste et abandonné. Néanmoins, même s'il passe la nuit chez lui, il peut aussi être triste et se sentir abandonné, quand on voit le désordre qui règne dans l'appartement.

Sans ces personnages secondaires, l'histoire se concentre plus sur les rôles principaux. La suppression des personnages est, dans un certain sens, aussi un arrangement des intrigues. Pour avoir une structure plus concentrée, le réalisateur du film supprime un personnage secondaire et fait partager sa fonction. L'histoire se développe avec plus d'efficacité et peut rentrer dans la limite du temps d'un film.

### ***2.2.2 Modification de la personnalité des personnages***

Changer la personnalité d'un personnage est une modification bien plus profonde que la précédente. Cela peut se produire au cours de la procédure d'adaptation. Parfois cette sorte de modification ne change pas le sens général de la pièce, mais elle peut aussi provoquer un changement radical et finir par trahir la pièce originale. Nous verrons le deuxième cas dans la partie suivante.

La modification de l'âge du personnage peut changer sa relation avec les autres et aussi créer une vision différente. Par exemple, dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), le film d'Édouard Molinaro, le personnage de Gudin, le biographe de Beaumarchais, est un jeune homme qui a environ vingt ans. Mais dans la pièce originale de Sacha Guitry, il n'a que six ans de moins que Beaumarchais. Un homme presque du même âge et un jeune homme d'une autre génération ne voient pas les choses de la même façon. Un jeune Gudin peut être décrit comme un admirateur de Beaumarchais. Il le considère comme son maître, son idole voire son père. Il l'accompagne, l'écoute et le respecte. Le film raconte l'histoire à partir de la vision de

Gudin, la position de Beaumarchais s'est ainsi élevée inconsciemment aux yeux des spectateurs.

Dans le film *Potiche* (2010), c'est Joëlle, la fille de Suzanne, qui est la plus transformée. Dans la pièce, c'est une femme traditionnelle qui pense à sa famille, à son mari, à l'éducation de ses enfants... Elle prête toujours attention à la classe sociale des gens. Elle est dépendante : son mari la trompe mais elle ne veut pas divorcer, elle préfère le faire revenir auprès d'elle. Quand on propose Suzanne comme PDG de l'usine, Joëlle craint que sa mère ne mette l'usine en faillite et que ses fils n'aient rien. Mais dans le film, Joëlle a beaucoup changé. Elle veut divorcer. Elle ne veut pas être une potiche comme sa mère. Elle veut travailler pour vivre et donc demande à son père un poste à l'usine. Elle paraît indépendante, moderne. Mais au fond, elle est aussi égoïste. Judith Godrèche, l'actrice qui joue le rôle de Joëlle, l'a expliqué dans un interview : « personnage d'abord caricatural avec beaucoup d'assurance, finit par former un couple triste avec son père. Les deux personnages ont eu beaucoup de leçons ». Ce personnage de Joëlle est plein de contradictions : à la réunion des actionnaires, voter pour son père ou pour sa mère, c'est au fond une question de survie pour son mari ou pour sa propre indépendance, car sa mère a refusé son projet de délocalisation alors que son père disait la soutenir. Finalement, Joëlle trahit sa mère et vote pour son père. Suzanne discute avec elle. Joëlle avoue la vérité : elle fait tout pour son mari. Elle n'est pas capable de quitter son mari. Le réalisateur a construit un monde intérieur plus riche et compliqué pour ce personnage. Dans le même film, Mlle Nadège en est aussi un exemple : au théâtre, elle est dépendante, incapable de juger, elle fait tout pour Robert, son patron. Mais dans le film, elle a évolué et veut devenir une femme moderne. Elle se réveille, comme les femmes de son époque.

Les personnages modifiés ont quitté le contexte de leur époque. Ils passent d'un niveau superficiel caricatural à un niveau plus profond. Ils ont chacun une personnalité plus complexe. Ce sont des personnages qui évoluent avec le temps et qui sont plus fiables aux yeux des spectateurs de maintenant.

Pour adapter un vaudeville au cinéma, le réalisateur affronte aussi le problème du temps. Comment modifier les personnages de l'époque pour les spectateurs d'aujourd'hui ? C'est une question qui se pose souvent aux réalisateurs. Dans le film *Un Fil à la patte* (2005) de Michel Deville, trois personnages ont changé de

personnalité: le général, la sœur de Lucette (Marceline dans la pièce et Amélie dans le film) et la Baronne. Ces changements soit aident à débarrasser la pièce de traits vulgaires, soit complètent un personnage en développant sa pensée, son comportement et des effets comiques.

Le général est le personnage qui a le plus changé dans le film. Bien qu'il ait pour Lucette les mêmes sentiments et montre les mêmes réactions dans cette affaire, il est méconnaissable physiquement et a un niveau intellectuel très différent dans le film.

Irrigua dans la pièce est vieux, laid, parle avec un fort accent espagnol. C'est un personnage grotesque. Mais dans le film, on crée un personnage complètement opposé. Il est jeune, beau et n'a pas du tout d'accent. En plus, il joue du piano.

Acte I scène 16, Irrigua reste seul avec Lucette et profite de l'occasion pour lui déclarer son amour. De temps en temps, il demande à Antonio qui attend derrière la porte comment dire certains mots en français, comme «subjuguer », «tabernacle », «une bagatelle ».

Le Général, qui est remonté et a ouvert la porte du fond.- Antonio ?

Antonio, comme précédemment.- Général ?

Le Général.- Como se dice «tabernaculo » en francés ?

Antonio.- Bueno ! «tabernacle », général. (Acte I Scène 16)

Dans le film, le général déclare son amour en jouant du piano et improvisant des vers. Il cherche aussi l'aide d'Antonio mais cette fois-ci c'est pour trouver le mot qui rime avec le vers précédent. Il joue d'abord avec la rime « s » : grâce, embarrasse, mirlitonise, puis, Antonio lui trouve Venise. Ensuite, il a des difficultés avec le mot «tabernacle ». Antonio lui trouve «pinacle ».

C'est évidemment un niveau intellectuel plus élevé que dans la pièce.

La sœur de Lucette a un rôle plutôt superficiel dans la pièce. Elle gagne un peu plus de profondeur dans le film. Dans la pièce, elle joue un rôle de décor pour faire ressortir l'héroïne Lucette. Marceline (Amélie dans le film) n'est pas belle, n'est pas mariée (Acte I Scène 1 Marceline.- [...] je n'ai jamais été mariée, moi ![...] est-ce qu'on épouse la sœur d'une chanteuse de café-concert ?[...]), personne ne l'aime (Acte I scène 16, le général donne à Lucette un bouquet énorme et à Marceline un bouquet minuscule), on la prend pour une domestique (Acte II Scène 6 La Baronne, à Marceline qui porte un gros carton à robe.- Tenez, si vous voulez poser ça là, ma

filles... ).

Dans le film, Amélie est physiquement la même personne que Marceline, mais moralement différente. La conversation entre Chennevière et Amélie à propos de l'amant de Lucette montre la valeur morale de cette femme : la fidélité en amour est importante dans son cœur. Ce qui n'est pas du tout le cas de Bois-d'Enghien.

Dans le film, certains traits de ce personnage ont été accentués. Quand Bois-d'Enghien et Lucette discutent dans la chambre, une image s'intercale : dans le jardin, Amélie s'assied à côté de Fontanet et lui donne sa jambe à masser. C'est une image qui n'a rien à voir avec l'intrigue et qui n'existe pas du tout dans la pièce, mais qui donne des informations sur le personnage : Amélie a envie d'être aimée et cherche l'amour. Un autre détail ne se trouve aussi que dans le film : dans la deuxième partie : chez la baronne, la domestique propose des gâteaux aux invités, Amélie dit qu'elle a faim. Elle mange comme quatre.

Dès le début, Marceline/Amélie a « faim ». Ce désir de nourriture et d'amour accompagne le personnage jusqu'à la fin. Ce détail renforce le caractère du personnage.

La baronne, dans la pièce, est un personnage qui représente la tradition et la conception conservatrice de la noblesse. Dans le dénouement, elle change d'attitude à propos du mariage de sa fille et de Bois-d'Enghien (depuis qu'elle a surpris Bois-d'Enghien en gilet de flanelle dans les bras d'une demi-mondaine, elle le refuse pour gendre : « sortez, Monsieur ! Tout est rompu ! » Or, dès le lendemain, elle consent à l'union : « Qu'est-ce que tu veux, mon enfant ! dit-elle à sa fille, si tu crois que ton bonheur est là ! »), et on voit bien la préparation de ce changement dans une des scènes précédentes dans laquelle sa fille lui confie son goût pour les séducteurs. Ce changement est donc raisonnable. D'ailleurs, le mariage final est une des conventions les plus solides de la comédie et surtout du vaudeville.

Mais dans le film, cette baronne Duverger se révèle légère, montre un côté avant-gardiste et est tournée en dérision : elle met des photos d'elle toute nue sur les murs et les montre aux invités. À travers ce détail, on voit non seulement sa personnalité mais on rappelle aussi le contexte de l'époque. À la fin du film, Viviane et Lucette ont toutes les deux quitté Bois-d'Enghien, mais la baronne reste. C'est un modèle du comique de situation : une personne inappropriée (souvent vieille femme laide) tombe amoureuse du héros (cœur blessé) qui est abandonné par son amoureuse.

Ces modifications n'influencent pas la totalité de la pièce ni les valeurs qu'elle



présente. Seulement les personnages sont devenus plus profonds, plus modernes et moins vulgaires.

### **2.2.3 Modification de la relation entre les personnages**

Outre la modification de chaque personnage, la relation entre les personnages peut aussi être transformée. Cela bouleverse souvent les rapports de domination entre eux, soulignant l'intention du créateur de la pièce ou du film. On peut ainsi dire que la modification de la relation entre les personnages dans le travail d'adaptation atteint un niveau plus profond : il faut creuser les personnages et analyser leurs interactions pour arriver à faire ce travail.

La relation entre les domestiques et les maîtres est souvent un point intéressant à observer. Certaines pièces de boulevard commencent souvent par la présentation du contexte à travers la conversation des domestiques. C'est une méthode courante, utilisée dans *Désiré* de Sacha Guitry, *Un Fil à la patte* de Georges Feydeau, etc.

Dans la pièce de Robert Thomas, *Huit Femmes*, Louise, la jeune domestique, a une personnalité assez forte. On lit bien ce qu'elle pense. Dès le début, on comprend qu'elle ne veut pas être domestique. Ensuite, on découvre au fur et à mesure, les raisons pour lesquelles elle est venue dans cette maison isolée. Pour Marcel, le maître de la famille ? Oui, peut-être. Car Gaby a dit : « [...] Ton père a toujours aimé... la jeunesse ! ». Et à ce moment-là la didascalie indique : « Entre Louise, avec le manteau de Gaby, qu'elle l'aide à passer, tandis que... » (Acte I). Dans le film, à l'aide des techniques cinématographiques, Ozon accentue cette suggestion de la relation cachée entre Louise et Marcel : quand Gaby parle de Marcel avec ses filles, on voit une image courte de Louise derrière la porte. Elle baisse les yeux mais écoute attentivement pour trouver une occasion d'entrer dans la pièce. Le réalisateur a repris les paroles de la pièce. Dès que Gaby prononce le mot «jeunesse», Louise l'entend et fait son entrée. Nous lisons ses sentiments sur le visage de Catherine Deneuve: elle affirme avec son regard que sa jeunesse s'en va avec l'attention de son mari. Louise derrière la porte représente exactement ce que Gaby a perdu. Le moment où Louise entre, est un indice évident pour montrer la relation entre Louise et Marcel. Parallèlement, cette action de Louise est aussi une provocation vis-à-vis de sa

ma fresse. Dans le film, on sent toujours cette tension entre Louise, la domestique et Gaby, la ma fresse.

Un peu plus tard, une séquence entre ces deux personnages, qui n'existe pas dans la pièce, dévoile complètement ces rapports de domination, celle qui est plus puissante est Louise, la bonne.

Louise enlève son col et le tablier. Gaby voit la photo de son ancienne ma fresse (une photo de Romy Schneider). Gaby part, on la voit de dos. Elle disparaît derrière les rideaux, fondu enchaîné, suivi d'un gros plan de la tête de Louise. La caméra remonte sur la peinture d'une jeune femme sur le mur, belle, charmante et mystérieuse. Sa coiffure et son expression sont tout à fait les mêmes que celles de Louise. Louise avoue qu'elle n'est venue dans cette maison ni pour elle-même ni pour Marcel mais pour la ma fresse de la maison. Cependant, la faiblesse et la médiocrité de Gaby l'ont déçue. Elle aurait pu l'aimer et la respecter.

Après cette séquence, apparaît le déséquilibre dans la relation ma fresse-domestique : Louise prend, sans rien dire, le manteau de Gaby quand elle sort de la maison. Tout ce que Gaby peut faire c'est lui demander de retirer le manteau. Gaby a perdu son statut de patronne dans cette lutte pour l'autorité.

Ce qui est intéressant c'est que la relation Louise-Gaby est comme celle de Désiré-Odet dans la pièce de Sacha Guitry. Les patrons ont l'air d'avoir une place dominante mais en réalité c'est le domestique qui est plus puissant.

Les relations entre femmes sont souvent délicates et intéressantes à observer de près. Prenons *Un Fil à la patte* (2005) comme exemple, nous verrons un changement radical de la relation entre les deux femmes « ennemies » : Lucette, ma fresse de Bois-d'Enghien, et Viviane, sa fiancée.

Leur seul point commun est qu'elles désirent le même homme. Mais dans le film, ce sont deux femmes, à la fois ennemies et amies. Ennemies car elles veulent toutes les deux Bois-d'Enghien, Lucette par amour, Viviane par obligation. On voit quelques modifications délicates au niveau de cette relation qui ajoutent de la complexité aux personnages et de la profondeur à l'œuvre : une réflexion du réalisateur sur la relation des femmes amoureuses et aussi sur la relation dans le couple.

Au début de la deuxième partie du film, dans la serre, Viviane veut modifier sa robe. Lucette l'a vue et l'aide à couper les manches, à faire le décolleté. C'est le

premier contact entre les deux femmes. Viviane ne sait pas du tout d'où vient Lucette (Nous non plus). Cette scène qui ne semble pas logique coupe la narration de l'histoire ainsi que le lien avec la réalité : Lucette représente peut être le désir de liberté de Viviane ou une aide extérieure qui la libère.

Toujours dans la deuxième partie du film, le général vient avec un cadeau : un collier de perles très long pour Lucette. Viviane vient l'aider à le mettre. Tout naturellement, Viviane joue aussi avec ce collier. Le collier est aux cous des deux femmes en même temps. Elles sont « attachées » par ce collier. Cette scène insiste sur le lien entre ces deux femmes. Elles ne forment qu'un. Elles sont comme les deux côtés d'une feuille : Lucette et Viviane, l'une est mondaine, l'autre femme au foyer ; l'une est une maîtresse, l'autre une future épouse ; l'une est charmante, l'autre apprend à l'être ; l'une croit à la fidélité, l'autre a un goût pour les séducteurs.



*Un Fil à la patte* (2005) réalisé par Michel Deville.

À la fin, dans la troisième partie du film, quand la noce descend, Lucette et Viviane partent ensemble dans la file du mariage comme deux sœurs. Lucette ne veut plus de Bois-d'Enghien, Viviane non plus. C'est donc un renforcement de leur amitié.

Michel Deville veut moderniser le vaudeville, en respectant ses mécanismes et en privilégiant son rythme. Il a apporté des modifications audacieuses aux personnages, particulièrement au niveau de leurs relations. Il a supprimé des traits

vulgaires et a davantage creusé leur personnalité

## 2.3 Trahison des personnages

Dans les deux parties précédentes, la modification du nombre des personnages et celle de leurs personnalités restent tout de même dans le cadre du texte original et les principes de la pièce ont été respectés. Sur cette base, ces petits changements ont été faits, car d'un côté, ils sont permis par la technique cinématographique et d'un autre côté, les réalisateurs de film ont envie de s'exprimer à l'aide des personnages donnés.

Dans cette partie, nous verrons une toute autre situation : l'adaptation est loin de la pièce originale. Les personnages ont tellement été modifiés qu'ils n'ont plus rien à voir avec les rôles originaux. Cela a provoqué un débat sur la fidélité de l'œuvre adaptée à l'époque où le « théâtre en conserve » était encore le courant principal. Le film de Jean Renoir, *Boudu sauvé des eaux*, en est un exemple typique. Le rôle principal n'est plus le même dans le théâtre et dans le film. Allant à l'encontre de l'idée de « conservation », *Boudu sauvé des eaux* est un film assez « avant-garde », si on le situe dans son contexte historique.

La modification des personnages de ce film est essentielle car le cinéaste a une conception de l'œuvre différente de celle du créateur. Ce que Renoir veut dire n'est plus ce que Fauchois a exprimé. Même si Renoir a gardé tous les personnages de la pièce et que leurs caractères restent presque les mêmes, la question clé est de savoir qui est le personnage principal. M. Lestingois est le personnage numéro un pour René Fauchois mais, pour Jean Renoir, c'est Boudu.

### 2.3.1 M. Lestingois et Boudu : deux personnages opposés

Ces deux personnages ont été créés pour s'opposer.

1. caractères opposés

Ils ont des caractères antagonistes. M. Lestingois, le patron d'une librairie, est

le modèle du bourgeois bien éduqué il a de bonnes manières, il a une maison. Mais il est quand même différent des autres: généreux, il a sauvé Boudu et l'a aidé et supporté pendant une période assez longue. On voit son bon cœur dans la pièce de théâtre, surtout dans l'acte IV. Sous son influence et grâce à ses efforts, Boudu se civilise. Il mène la vie de tout le monde avec la famille Lestingois. Il apprend très vite à lire et à calculer. C'est sans doute là une réussite de M. Lestingois. Mais Boudu est tout le contraire, il représente l'être humain non civilisé. Dans le film, Renoir veut ajouter le côté naïf de son caractère : il montre que Boudu aime les animaux (il est tombé dans l'eau pour sauver son chien ; il partage son pain avec une chèvre etc.). Chez Renoir, même à la fin de l'histoire, Boudu reste comme il était. Il n'est pas du tout changé par son bienfaiteur. Le réalisateur maintient cette opposition jusqu'au bout.

## 2. position sociale opposée

Leur position sociale est aussi aux antipodes. M. Lestingois est un bourgeois bienveillant et respecté. On lui remet une décoration car il a sauvé la vie d'un clochard. Il donne un livre à un étudiant pauvre, ce dernier lui doit donc toute sa gratitude. Mais Boudu est un clochard sauvage, méprisé par les autres. Dans le jardin public, les gens le fuient. Au début, Mme Lestingois fait tout pour le chasser. Quand il crache dans le livre, même M. Lestingois ne peut plus le tolérer. Les spectateurs ont l'impression qu'il fait tout pour se faire détester et ont finalement du mal à le supporter.

## 3. qualités opposées

Les qualités de M. Lestingois sont l'antithèse de celles de Boudu. L'altruisme de ce bourgeois est un peu bête. Il a logé, nourri Boudu. Dans la pièce, il lui apprend à lire et à écrire, et surtout il tolère que sa femme s'acquine avec lui. Le bébé qu'attend Mme Lestingois est de Boudu (Acte IV). Sa bonté est tournée en dérision et devient absurde. Au contraire, Boudu représente l'égoïsme. Il ne pense qu'à satisfaire ses appétits. Il n'a ni respect ni gratitude envers son bienfaiteur.

M. Lestingois est le héros du théâtre. Boudu n'existe que pour faire ressortir la personnalité de M. Lestingois. Plus la bonté de Lestingois paraît absurde, mieux c'est. En revanche, le film arrange les personnages autour de Boudu qui est devenu sans aucun doute le personnage numéro un du film. La nature de Boudu telle qu'elle est et son aspiration à la liberté sont admirées par Renoir, tandis que la volonté de

Fauchois, est «de donner une âme àBoudu, et l'ayant sauv édes eaux, de le tirer aussi de la crasse, de l'ignorance et de la brutalit é<sup>81</sup> », et par conséquent, «[...] Boudu rest é un rôle secondaire, d'ailleurs assez monolithique et gu ère comique<sup>82</sup> ».

### ***2.3.2 Leurs relations par rapport aux femmes***

Avant que Boudu entre dans la vie de la famille Lestingois, M. Lestingois est sans aucun doute le centre d'intérêt des deux femmes de la maison : sa femme, quoique leur relation ne soit pas parfaite, est de toute fa çon Mme Lestingois dans tous les sens du terme; Anne-Marie, la jeune domestique, est la ma îtresse de son ma ître. Tous les deux sont amoureux et se r éjouissent de leur relation discr ète. M. Lestingois ne se fait pas de souci en ce qui concerne les femmes. Il m ène m ème une vie «id éale »pour un homme, si on ose dire. Mais, apr ès avoir sauv éla vie de Boudu, M. Lestingois perd progressivement sa position sans s'en rendre compte.

Il perd sa position de mari à l'égard de sa femme. En effet, Boudu, pour satisfaire ses app êts, couche avec Mme Lestingois. Dans la pi èce de théâtre, le r ésultat est plus grave : Mme Lestingois est enceinte de Boudu.

M. Lestingois perd sa position d'amant vis-à-vis d'Anne Marie, toujours à cause de Boudu. D'instinct, le clochard court derri ère Anne-Marie. Anne-Marie le repousse au départ, mais quand il gagne le grand prix au loto, elle veut tout de suite l'épouser. Ce mariage ne se fait pas dans le film, car Boudu est de nouveau tombé dans l'eau et a quitté la vie des Lestingois. Alors que dans l'acte IV de la pi èce, Boudu se marie avec Anne-Marie qui attend un enfant de lui. Ce jeune couple m ène une vie heureuse. M. Lestingois, mod èle de bienveillance, perd son amoureuse volontairement.

---

<sup>81</sup>Jacques Lorcey, *Michel Simon : un sacr émonstre*, Paris, S éguier Edition, 2003, p. 51.

<sup>82</sup>*Ibid.*

### 2.3.3 Les buts différents des créateurs

Fauchois écrit une pièce comique en créant un mari trompé, un personnage grossier, cela relève de la tradition comique. Le mari trompé ayant en même temps une maîtresse, est un personnage typique des vaudevilles. Ce personnage peut créer des situations délicates et compliquées dans une pièce comique et provoquer ainsi le rire. Au cinéma le personnage de Boudu peut faire penser à celui de Chaplin (Charlot). Renoir raconte dans son livre :

Le souvenir de Charlot ne m'avait pas quitté. Je vis et revis tous les films de lui qui passaient à Paris et mon enchantement ne diminua pas. Je commençai à m'intéresser à d'autres films. Je devins un fanatique du cinéma. Charlie Chaplin m'avait converti<sup>83</sup>.

Cette référence à « Charlot » est presque une obsession du réalisateur et un personnage qui l'a nourri. Ce n'est donc pas une surprise de remarquer des traits de Charlot chez Boudu (sans domicile, innocent, maladroit, gentil avec les animaux et rejeté par la plupart des gens).

Fauchois crée un personnage de bourgeois modeste et écrit une satire des mœurs pour éduquer les spectateurs. Le changement de Boudu dans l'acte IV de la pièce prouve la réussite de sa puissance morale. Mais Renoir reste dans son réalisme poétique : Boudu est comme il est. On ne peut pas le changer. Il est toujours aussi attiré par la nature (l'eau est significative. Boudu vient de l'eau et retourne à l'eau) et la liberté. Il a son propre monde, différent de celui de M. Lestingois avec ses normes strictes. Dans le film de Renoir, les animaux ajoutent aussi une touche tendre et poétique. On voit l'affection de Boudu envers le chien ; l'image d'un chat sur les toits au moment de la transition des séquences et la scène d'une chèvre auprès de Boudu partageant du pain avec le clochard à la fin du film. En sus de ces touches poétiques, il y a du réalisme chez Renoir. On voit dans ce film des images du Paris populaire : les quais de la Seine, les parcs, les voitures, l'orgue de barbarie, les enfants, les badauds, la foule, etc. Ce côté populaire est compatible avec la comédie légère et vaudevillesque de Fauchois.

Fauchois critique l'adaptation de Renoir en disant qu'elle est infidèle à sa pièce de théâtre. L'explication donnée par Renoir nous montre un autre niveau de réflexion au sujet de l'adaptation. Cette réflexion est issue d'une vision de peintre :

---

<sup>83</sup>Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 38.

Après tout, ce qui nous intéresse dans une adaptation, ce n'est pas la possibilité de retrouver l'œuvre originale dans l'œuvre filmée, mais la réaction de l'auteur du film devant l'œuvre originale. [...] On n'admire pas un tableau à cause de sa fidélité au modèle, ce qu'on demande au modèle, c'est d'ouvrir la porte à l'imagination de l'artiste. [...] Le véritable artiste croit que sa fonction se borne à copier le modèle. Il ne se doute pas, pendant qu'il travaille, qu'il est en train de recréer le modèle, que ce modèle soit un objet, un être humain, voire une pensée<sup>84</sup> [...]

Cette pensée prend le contre-pied de la théorie du « théâtre en conserve » de Sacha Guitry. Renoir se fait plus de souci que Guitry à propos de l'identité du cinéma comme art indépendant. *Boudu sauvé des eaux* (1932) est né au temps où les metteurs en scène croyaient encore pouvoir nous rappeler le film muet avec les caméras du parlant. Le cinéma ne s'est pas encore complètement débarrassé du statut de frère du théâtre. Renoir, en tant que réalisateur de film adapté, a une conception assez avant-gardiste. Sa réflexion incite le cinéma à suivre son propre chemin.

Le personnage est un élément révélateur dans un travail d'adaptation. Il nous montre différents degrés de la création artistique des films adaptés. Le théâtre filmé garde souvent intégralement les personnages, car le passage de la scène à l'écran est considéré comme une procédure de conservation et la fidélité à l'œuvre originale est primordiale. Mais avec le temps, de nouveaux concepts d'adaptation influencent des réalisateurs, ils font de nouvelles tentatives et essaient d'adapter des pièces de théâtre d'époque aux goûts des spectateurs d'aujourd'hui. Ils ont souvent une nouvelle vision sur l'œuvre originale et veulent l'exprimer dans le film — leur propre œuvre. Parmi ces réalisateurs innovants, certains ont presque complètement réécrit la pièce originale en gardant seulement le squelette du récit. Les personnages sont, pour eux, des matières premières qu'ils peuvent façonner à leur guise. Le film adapté est devenu ainsi une nouvelle création artistique qui a sa propre valeur et qui trace seul son

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 246.



chemin.

### 3. Texte

Garder le texte est un bon moyen de conserver la pièce de théâtre. Cependant la question technique qui se pose est « comment le garder ? ». Un simple recopiage serait faire fi de la spécificité du cinéma. Cela paraît évident aujourd'hui mais c'était sujet à discussion à l'époque, toujours à propos de l'identité du cinéma.

Si l'on observe la durée des adaptations cinématographiques par rapport à celle des pièces originales, on verra que les deux sont rarement identiques. Bien sûr, de nombreuses raisons peuvent conduire à ce résultat, mais la modification du texte dramatique de base en est sûrement l'une des causes principales.

Dans notre corpus, la pièce *La Fausse Suivante* (2000) dure deux heures trente, tandis que le film de Benoît Jacquot ne fait qu'une heure vingt-cinq. C'est la même chose pour *L'Avare*, même si les dialogues sont de Molière, mais comme la pièce dure deux heures quinze minutes au théâtre et que le film devra se limiter à quatre-vingt-dix minutes, il faut bien se résoudre à couper dans le vif. Malgré les efforts de Jean Girault et de Louis de Funès, le film dure quand même cent vingt minutes. La tentative de le limiter à quatre-vingt dix minutes a échoué. Toutefois, ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, la pièce *Cyrano de Bergerac* dure quatre heures, mais le film ne fait que deux heures dix-sept.

La durée d'un film n'est jamais déterminée simplement par des raisons artistiques, surtout pour les films commerciaux. Bazin a conclu :

La durée commerciale des films est absolument arbitraire ou plutôt déterminée par des facteurs uniquement sociologiques et économique (horaires des loisirs, prix des places) qui n'ont rien à voir avec les exigences intrinsèques de l'art, ni même avec la psychologie des spectateurs<sup>85</sup>.

On voit ainsi que la plupart des films de notre corpus ont une durée d'environ quatre-vingt-dix minutes. La raison commerciale est donc la première cause de modification du texte dramatique.

La deuxième raison est due à une caractéristique du théâtre. Chaque représentation sur scène est unique, on ne peut jamais être sûr de la durée de chaque mot et de chaque pause. Nous ne parlons même pas ici de versions différentes de la

---

<sup>85</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 182.

mise en scène, même les représentations données par les mêmes comédiens peuvent être différentes d'une soirée à l'autre. Prenons *La Cage aux folles* comme exemple, l'auteur du livre *Jean Poiret, Michel Serrault, La Cage aux rôles*, en témoigne :

Poiret et Serrault jouent cette pièce de manière tout à fait exceptionnelle : à la différence d'une œuvre du répertoire classique, l'improvisation même contenue joue un grand rôle dans la construction même du texte: « Quand nous entrons en scène, nous ne voulons pas savoir ce qui va se passer. Chaque soir, tout est possible. » La preuve est que la pièce ne s'est jamais terminée à la même heure--cela allait de vingt-trois heures vingt jusqu'à minuit dix<sup>86</sup>!

Cette forme d'improvisation n'existe que sur la scène théâtrale. La durée de la représentation est ainsi variable. Dans un film, tout est fixé. La projection du film conserve toujours la même durée. Cela signifie que le texte du théâtre peut être légèrement différent à chaque représentation alors que celui du film ne peut qu'être unique. Donc, comment modifier le texte dramatique afin de tourner le film à partir d'une version définitive ? C'est la première question à se poser lors d'une adaptation.

Nous confrontons ainsi, dans cette partie, les différents choix des réalisateurs. Certains ont repris complètement le texte dramatique, tandis que d'autres ont apporté quelques modifications voire même beaucoup, au point que le film devienne totalement une autre œuvre.

Par ailleurs, l'adaptation sera-t-elle plus facile si l'on garde le texte ? La réponse n'est pas si évidente. Pièce classique ou pièce moderne, chacune présente ses difficultés propres.

### 3.1 Les pièces classiques

Dans notre corpus, nous avons cinq pièces classiques : *L'Avare* et *Le Malade imaginaire* de Molière, *Cyrano de Bergerac* d'Édmond Rostand, *La Fausse suivante* de Marivaux et *Ruy Blas* de Victor Hugo. Elles ont été au fur et à mesure adaptées au cinéma par différents réalisateurs. *L'Avare* a été tourné par Jean Girault et Louis de

---

<sup>86</sup> Jean-Jacques Jelot-Blanc, *Jean Poiret Michel Serrault : La Cage aux rôles*, Paris, Édition Alphonse · Jean-Paul Bertrand, 2009, p. 191.

Funès en 1980 ; le téléfilm *Le Malade imaginaire* est sorti en 2008, réalisé par Christian de Chalonge. Le film de Jean-Paul Rappeneau, *Cyrano de Bergerac* tourné en 1990, a gagné une dizaine de prix et de nominations. *La Fausse suivante* a été adaptée par Benoît Jacquot en 2000 d'une façon assez particulière. Enfin, Gérard Oury a tourné *Ruy Blas* en 1973 avec Louis de Funès dans le rôle de Don Salluste. Le film est tellement différent de la pièce originale que le réalisateur a finalement donné un autre titre au film : *La Folie des grandeurs*.

Parmi ces cinq films, trois ont gardé presque intégralement le texte dramatique ; *Cyrano de Bergerac* ne l'a conservé que partiellement ; tandis que *La Folie des grandeurs* n'en a presque rien gardé

On suppose que les réalisateurs conservent le texte intégral de certaines pièces classiques pour sa valeur littéraire. Les œuvres de Molière ou de Marivaux valent bien notre appréciation du beau texte. L'adaptation devient donc un moyen pour rappeler et pour redécouvrir le patrimoine de la littérature française. Mais à cause du décalage avec l'époque, cela pose souvent un problème de compréhension pour les spectateurs, pour qui les dialogues du XVII<sup>ème</sup> et du XVIII<sup>ème</sup> siècle ne sont pas du tout naturels. Une distance existe donc évidemment entre l'époque de l'œuvre et les spectateurs contemporains.

Nous verrons ici d'abord comment les réalisateurs s'y sont pris pour les rendre accessibles aux spectateurs contemporains tout en conservant la quasi-totalité du texte. Ensuite, nous analyserons successivement deux exemples qui sont plus libres vis-à-vis du texte dramatique. Pourquoi les réalisateurs ont-ils fait un choix différent ? La fidélité est-elle un critère important à leurs yeux quand ils adaptent une pièce de théâtre ? Comment les juge-t-on maintenant ?

### **3.1.1 Texte intégralement conservé**

Dans le cas des pièces classiques, on retrouve souvent dans le film, le texte tel qu'il est dans la pièce. Ce choix des réalisateurs prouve qu'une des fonctions du cinéma, dans le cas de l'adaptation, est de servir de véhicule pour transmettre notre patrimoine littéraire.

Les œuvres classiques des grands auteurs comme Molière, Hugo, Marivaux

etc. vivent de nouveau sur grand écran. Pour les gens qui n'aiment pas lire ou pour les jeunes qui n'ont pas encore lu ces œuvres, c'est une bonne occasion d'entrer en contact avec ces pièces classiques. Ce moyen d'initiation prend la forme d'un divertissement et permet un accès facile aux œuvres. Pour les connaisseurs, le plaisir de regarder un film adapté existe au second degré. Le film reproduit la pièce à l'écran. Les dialogues, les personnages, les situations, les décors etc. tout cela rappelle aux spectateurs la pièce d'origine. Ils comparent inconsciemment la pièce et le film, retrouvent leurs séquences et leurs répliques préférées. Pour ces deux sortes de spectateurs, les réalisateurs ont bien fait de garder le texte dramatique. Le film est dans ce cas-là à la fois un divertissement et un moyen d'éducation.

Les trois pièces classiques de notre corpus pour lesquelles le texte est totalement conservé présentent toutefois des différences flagrantes de traitement.

*La Fausse Suivante* (2000) de Benoît Jacquot est le film le plus particulier. Car ce film qui se passe dans un théâtre vide est presque du théâtre filmé. Les comédiens portent des costumes d'époque et reprennent l'intégralité du texte original. Le décor est réduit à rien : à part la lampe tenue à la main, tout est abstrait : on ne voit ni le château ni d'autres choses ou d'autres hommes. Les comédiens jouent de manière théâtrale avec un débit extrêmement rapide et la proxémique des personnages est significative... Toutes ces caractéristiques sont en décalage avec le cinéma qui a essentiellement pour but de reproduire la vie. Mais ce n'est pas du théâtre filmé au sens propre du terme. En effet, la réalisation reproduit le tournage normal d'un film avec des répétitions, des reprises et des prises de vue scène par scène. Par ailleurs, le théâtre est complètement vide ; les comédiens jouent leurs rôles sur scène et aussi dans la salle ; la caméra passe partout : dans les coulisses, à l'étage, sur la scène, etc. Cette façon de travailler et les détails qui ne peuvent pas être représentés au théâtre prouvent que c'est tout de même un film.

Cependant, tous ces arrangements facilitent la reprise du texte intégral. Il n'y a ni changement de lieu ou de temps, ni ajout d'intrigues ou de personnages, tout cela évite la modification du texte. Les comédiens peuvent dire naturellement le texte dramatique comme s'ils étaient en train de jouer la pièce.

Le texte de Marivaux est donc presque intégralement conservé sauf une petite suppression :

TRIVELIN :[...]un de mes amis que je rencontrais me proposa de me mener

chez un honnête particulier qui était marié et qui passait sa vie à étudier des langues mortes [...] là je n'entendis parler que de sciences, et je remarquai que mon maître était épris de passion pour certains quidams, qu'il appelait des anciens, et qu'il avait une souveraine antipathie pour d'autres, qu'il appelait des modernes[...] Des anciens ; attends, il y en a un dont je sais le nom, et qui est le capitaine de la bande ; c'est comme qui te dirait un Homme.[...]Les modernes c'est comme qui dirait...toi, par exemple. [...] oui, vraiment tu es un moderne, et des plus modernes ; il n'y a que l'enfant qui vient de naître qui l'est plus que toi, car il ne fait que d'arriver.

FRONTIN : pourquoi ton maître nous haïssait-il ?

TRIVELIN : Parce qu'il voulait qu'on eût quatre mille ans sur la tête pour valoir quelque chose ; oh ! moi, pour gagner son amitié je me mis à admirer tout ce qui me paraissait ancien, j'aimais les vieux meubles, je louais les vieilles modes<sup>87</sup>[...]

Cette discussion illustre la querelle des Anciens et des Modernes, qui renaît dans le contexte de libéralisation de la pensée pendant la Régence à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle. Marivaux est l'un des représentants importants du courant moderne au début du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en établissant un genre tout à fait nouveau de théâtre, inconnu des Anciens, avec ses comédies morales et poétiques.

Ici, Marivaux évoque ce thème explicitement avec ironie. Le récit de Trivelin au service d'un partisan des Anciens s'avère particulièrement comique et piquant. Marivaux prête attention à ce détail pour montrer sa position dans la querelle des anciens et des modernes. Trivelin est le porteur de l'opinion de Marivaux à ce moment-là

Mais aujourd'hui, ce sujet de discussion est bien dépassé et ne suscite plus la passion des gens. Le cinéaste, Benoît Jacquot a donc supprimé cette partie intéressante, certes, mais qui n'était pas nécessaire au déroulement de l'histoire et s'est concentré sur l'intrigue. De toute façon, Jacquot n'a pas d'intérêt pour cette ancienne querelle. Il enlève donc cette partie et coupe en même temps l'œuvre de son contexte historique.

*L'Avare* et *Le Malade imaginaire*, deux comédies de Molière sont adaptées « mot à mot » au cinéma et deviennent de vrais films.

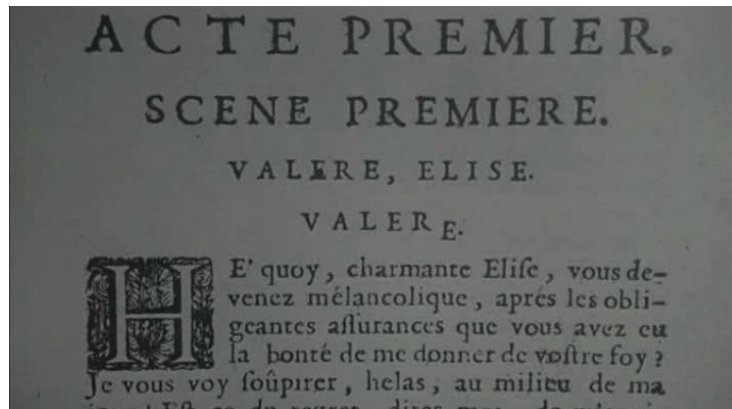
Louis de Funès est un artiste qui a toujours beaucoup d'idées et qui aime bien ajouter des intrigues, des dialogues, même au moment du tournage. Mais *L'Avare*(1980) est une exception: en tant qu'acteur principal et réalisateur, il n'a

---

<sup>87</sup>Marivaux, *La Fausse Suivante*, Paris, Gallimard, 2006, p. 14.

presque pas touché au texte. Le scénario du film et les dialogues de la pièce sont ainsi presque identiques.

Après le générique, le premier plan montre la première page du texte de *L'Avare* en gros plan. La voix de Valère résonne comme une voix off qu'on entend sans voir la personne. Le plan ne dure que quelques secondes, mais pendant ces brefs instants, nous entendons les paroles de Valère tout en lisant le texte sous nos yeux. Il est clair qu'on n'a changé aucun mot.



*L'Avare* (1980) réalisé par Jean Girault et Louis de Funès.



*L'Avare* (1980) réalisé par Jean Girault et Louis de Funès.

Puis la première scène de l'acte I a lieu entre Élise et Valère dans une chambre décorée d'une façon particulière : on voit sur le mur la couverture du livre *L'Avare*. Les acteurs jouent devant ce décor très littéraire. De cette façon originale, les réalisateurs du film *L'Avare*(1980) annoncent aux spectateurs que leur film respecte complètement le texte original.

*Le Malade imaginaire* a été tourné par Christian de Chalonge et est sorti sur France 3 en 2008. C'est un téléfilm qui dure 110 minutes. Il a respecté

presqu'intégralement le texte original avec une seule modification tout au début du film. La pièce de théâtre commence par les phrases suivantes : «Argan, seul dans sa chambre, assis, une table devant lui, compte des parties d'apothicaire avec des jetons; il fait, parlant à lui-même, [...] » (Acte I scène 1). Puis, nous entendons tout un monologue : Argan calcule ses factures médicales. Dans le film, Argan, assis tout seul dans son lit, fait la même chose mais plus brièvement seul un tiers de ses décomptes a été conservé soit un tiers de la scène 1.

Cette suppression partielle du monologue a probablement pour but de réduire la durée de jeu d'un seul personnage pour passer rapidement aux dialogues. Car les spectateurs de téléfilms sont encore moins patients que ceux d'une salle de cinéma. Ils peuvent changer de chaîne dès qu'ils s'ennuient. La tâche d'attirer et de retenir l'attention des spectateurs paraît donc plus importante et urgente à la télévision. D'un autre côté, un téléfilm est en général plus fidèle au texte original qu'un film de cinéma. Il s'autorise moins de liberté au niveau de la création artistique. Transmettre la pièce de théâtre au petit écran est sa première préoccupation. C'est donc un bon moyen de conserver le patrimoine littéraire et de le vulgariser.

Le même phénomène est aussi apparu dans la version téléfilm de *Ruy Blas*, réalisé en 2002 par Jacques Weber qui jouait en même temps le rôle de Don César. C'est une reproduction exacte de la pièce de Victor Hugo pour le texte, mais exprimée dans le langage du cinéma grâce aux gros plans, aux travellings, au montage.

Nous voyons donc que même dans le cas d'une tentative de conservation intégrale du texte, quelques petites modifications paraissent inévitables. Elles illustrent le décalage entre l'époque de l'écriture de la pièce et nos jours, mettent en lumière le caractère du cinéaste et aussi différents buts de l'adaptation.

En général, ce genre d'adaptation reste strictement dans le cadre du texte original, ce qui est très différent dans les deux cas suivants.



### 3.1.2 Texte partiellement conservé

Il y a aussi des réalisateurs qui ne se contentent pas de garder de A à Z le texte original. Pour eux, le film est une autre activité de création qui porte avant tout la conception du cinéaste. D'ailleurs, le texte classique n'est pas toujours facile à saisir pour les spectateurs de nos jours. Le style littéraire peut quelquefois gêner la compréhension immédiate de l'œuvre. Une modification du texte est donc indispensable. Cependant, la valeur des œuvres littéraires se manifeste à travers la beauté du texte original, c'est pourquoi on veut l'adapter. Comment résoudre cette contradiction ? L'exemple suivant nous propose une solution.

Quand Edmond Rostand écrivait *Cyrano de Bergerac*, il a cherché dans de vieux livres du vocabulaire précieux, a utilisé un langage suranné. Il y a beaucoup de références mythologiques obsolètes aujourd'hui. Par exemple, Acte I scène 4, Cyrano déclame la fameuse tirade du nez, un magistral exercice de style qui consiste à railler le nez du héros en variant sans cesse le ton. Quand Cyrano arrive au ton pédant, il dit : « L'animal seul, monsieur, qu'Aristophane / Appelle Hippocampelephantocaméos / Dut avoir sous le front tant de chair sur tant d'os ! ». « Hippocampelephantocaméos » est un mot absolument incompréhensible. On peut y voir un monstre imaginaire, le croisement d'un hippocampe, d'un éléphant et d'un chameau.

Lors de l'adaptation, le réalisateur, Jean-Paul Rappeneau, face à ces obscurités du langage, cherche donc à simplifier. Lors du tournage du film, malgré la version adaptée, Depardieu qui joue le rôle de Cyrano a donné son opinion à propos du texte : « je le dis, mais je ne sais absolument pas ce que ça veut dire<sup>88</sup> ».

Jean-Claude Carrière, scénariste, a écrit une bonne centaine d'alexandrins à la manière de Rostand pour s'accorder au style du texte original. Il a également raccourci de nombreux passages qui sont beaux mais un peu longs dans un film. Par exemple, Acte I, scène 4, après la tirade du nez, Cyrano dit au Vicomte :

Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances.  
Je ne m'attife pas ainsi qu'un freluquet,  
Mais je suis plus soigné si je suis moins coquet ;  
Je ne sortirais pas avec, par négligence, [...]

---

<sup>88</sup>L'interview de Jean-Paul Rappeneau, dans le bonus du DVD de *Cyrano de Bergerac*, Studio : Pathé, date de sortie du DVD : 12 juillet 2000.

Voici la version de Rappeneau:

Moi, c'est moralement que j'ai mes élégances.  
Je ne sortirai pas avec, par négligence, [...]

D'autres passages ont été à la fois coupés et remaniés. Comme Acte V, scène 5, quand après la lecture de la lettre par Cyrano, Roxane comprend enfin ce qui s'est passé Dans la pièce :

Roxane : Ah ! que de choses qui sont mortes... qui sont nées ! — Pourquoi vous être tu pendant quatorze années, puisque sur cette lettre où, lui, n'était pour rien, ces pleurs étaient de vous ?

Mais dans le film, tout cela est réduit à un commentaire de Roxane :

Et pendant quatorze ans, il a joué ce rôle  
D'être le vieil ami, qui vient pour être drôle.

Un autre exemple, où l'on raccourcit encore plus le texte original: Acte III, scène 7, Cyrano souffle des mots à Christian sous le balcon de Roxane. Finalement, c'est Cyrano qui parle directement à Roxane. Un moment, il rappelle un instant du mois de mai de l'année précédente :

Je sais que l'an dernier, un jour, le douze mai,  
Pour sortir le matin tu changeas de coiffure !  
J'ai tellement pris pour clarté ta chevelure  
Que, comme lorsqu'on a trop fixé le soleil,  
On voit sur toute chose ensuite un rond vermeil,  
Sur tout, quand j'ai quitté les feux dont tu m'inondes,  
Mon regard ébloui pose des taches blondes !

Dans le film, cette tirade se résume à trois vers :

Je sais que l'an dernier, un jour, le douze mai,  
Pour sortir le matin tu changeas de coiffure ;  
Un soleil m'éblouit : c'était ta chevelure.

Le travail d'adaptation de Jean-Claude Carrière a été considérable : la pièce originelle dure quatre heures, la durée du film est de deux heures dix-sept (avec le générique de début et celui de fin). Malgré ses efforts, il existe tout de même deux sortes de texte dans le film : des alexandrins et des dialogues normaux. Ils coexistent de façon cohérente et le changement entre les deux nous paraît naturel. Selon la conception de Rappeneau, le film est comme un «opéra verbal ». Les vers sont comme une musique. Il a expliqué à un journaliste dans une interview :

On n'en a pas assez conscience, mais l'alexandrin est le plus naturel et le plus juste musique de notre langue, la seule qui la fasse vraiment chanter, puisqu'elle n'a pas d'accent tonique<sup>89</sup>.

Cela donne quelque chose de musical au film, mais c'est difficile à faire. Selon le réalisateur, «le vrai pari du film, c'est que les personnages y parlent en vers<sup>90</sup> ». Afin d'obtenir ce résultat idéal, la préparation commence avant le tournage. Le réalisateur fait lire le texte en alexandrins par les acteurs. Cette façon de travailler est comme lorsqu'on accorde les voix de choristes et cela dure deux, trois semaines, jusqu'à ce que les acteurs aient suffisamment l'habitude pour dire leurs paroles naturellement. Vincent Pérez témoigne :

Les alexandrins, ressentis au départ comme une gêne, sont devenus des éléments porteurs. Les mots étaient tous bons à dire. À les lire, on pouvait les trouver démodés, pas vraisemblables, décalés, mais Gérard me disait: non, aime-les, ces mots. Mâche-les<sup>91</sup>.

Enfin, le résultat a été plutôt satisfaisant. Les critiques ont applaudi cette conservation des alexandrins dans un film adapté. La version de Rappeneau qui était la cinquième adaptation de la pièce a eu un grand succès auprès des spectateurs et a gagné une dizaine de prix, y compris le César du meilleur réalisateur, le César, du meilleur acteur et le César du meilleur film français de l'année.

Finalement, cette conservation partielle du texte marche très bien dans l'adaptation de la pièce de théâtre au cinéma. Nous suivons facilement le

---

<sup>89</sup> Marie-Noëlle Tranchant, «Jean-Paul Rappeneau: le swing de l'alexandrin », *Le Figaro*, 28/03/1990 .

<sup>90</sup> Emmanuel Dayde, «Cyrano n'est jamais trop », *7 à Paris*, 28/03/1990.

<sup>91</sup> *Ibid.*

développement de l'histoire et admirons la beauté des alexandrins en même temps. C'est une création artistique du réalisateur et un essai réussi. En tant qu'élément important du patrimoine de la littérature française, *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand évolue avec le temps et prouve encore une fois grâce au cinéma que la beauté de la littérature est éternelle. Selon Raphaële Moine, « c'est aussi le passé théâtral et le présent cinématographique que le film de Rappeneau est censé unifier<sup>92</sup> ».

### 3.1.3 Parodie

En 1971, un film de Gérard Oury est sorti en salle : *La Folie des grandeurs*, avec Louis de Funès et Yves Montand comme acteurs principaux. À la fin du générique de début, nous lisons à l'écran : « Toute ressemblance avec les personnages d'un célèbre drame ne serait que l'effet d'une fâcheuse coïncidence. Toutefois, les auteurs tiennent à remercier Monsieur Victor Hugo (de l'Académie Française) pour sa précieuse collaboration ». Ces quelques phrases brèves et pleines d'humour révèlent, d'une façon amusante, que le film est adapté librement de la pièce *Ruy Blas* de Victor Hugo. Le film a gardé tellement peu du texte de Hugo qu'on risque de prendre ces ressemblances comme des coïncidences. Voilà une boutade qui explique très bien d'où viennent l'inspiration, l'histoire et les personnages.

Comme on le sait, la pièce *Ruy Blas* brise la règle des trois unités du théâtre classique (il ne respecte que l'unité d'action), fait des emprunts non seulement à la tragédie, à la comédie, mais aussi à la *comedia* espagnole et à la *commedia dell'arte*. Comme Sylvain Ledda l'a écrit dans son article « Les personnages secondaires dans *Hernani* et dans *Ruy Blas* », il fait : « l'exploration poétique du grotesque<sup>93</sup> » sur les personnages secondaires.

Gérard Oury réalise le film d'adaptation *La Folie des grandeurs* (1973) d'après cette pièce de Hugo. Don Salluste profite de ses fonctions de ministre des Finances du roi d'Espagne pour dépouiller le peuple. Mais la Reine qui le déteste réussit à le chasser de la cour. Ivre de vengeance, il décide de la compromettre. Son

<sup>92</sup> Raphaële Moine, « Cyrano, c'est nous ! », [in] *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, sous la direction de Pierre Beylot et Raphaële Moine, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 54.

<sup>93</sup> *Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, sous la direction de Judith Wulf, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p.127.

neveu Don César ayant refusé de se mêler du complot, c'est finalement le valet de Don Salluste, Blaze, transi d'amour pour la souveraine, qui tiendra le rôle du Prince charmant. Malheureusement à force de quiproquos, il ne parvient qu'à s'attirer les faveurs de la peu avenante Dona Juana (La Duchesse d'Albuquerque dans la pièce). Finalement, le roi livrera Salluste et Blaze aux Barbaresques, le premier à cause de son complot, le second pour ne pas avoir voulu épouser Dona Juana. Néanmoins, le film est essentiellement comique et porte le style typique de Louis de Funès.

Cette adaptation est une parodie, une trahison complète de l'œuvre d'origine. Rien du texte de Hugo n'est conservé. Prenons seulement la partie comique de Hugo comme exemple, on voit que le comique de Hugo porte principalement sur le personnage de César.

Acte IV, Scène 2, Don César entre par la cheminée dans la maison de Don Salluste (« Don César [...] Je grimpe allègrement du hangar sur le toit ; enfin, je m'introduis dans le sein des familles par une cheminée où je mets en guenilles [...] »<sup>94</sup>), se sert de la nourriture et du vin à sa guise. Les didascalies décrivent bien ce qu'il fait :

Il va chercher dans un coin la petite table ronde, l'apporte sur le devant du théâtre et la charge joyeusement de tout ce que contient le garde-manger, bouteilles, plats, etc., il ajoute un verre, une assiette, une fourchette, etc. [...] Il emplit le verre, et boit d'un trait. [...] Il s'assied, se verse un second verre et boit. [...] Il entame le pâté. [...] Il mange<sup>95</sup>.

Ensuite, il prend des vêtements dans le placard. Encore une fois, seules les didascalies montrent bien le côté comique :

Il jette le manteau vert sur ses épaules et met le sien à la place dans le coffre [...] il se promène fièrement dans le beau manteau brodé d'or. [...] Il jette lestement ses vieux souliers, et chausse sans façon les bottines neuves<sup>96</sup>.

Cette scène se concentre sur la situation : tombé de la cheminée, César entre

---

<sup>94</sup>Victor Hugo, *Ruy Blas*, Paris, Hachette, 1996, p. 134.

<sup>95</sup>*Ibid.*, p.136.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p.135.

dans une maison anonyme. La description de ses réactions et de son comportement fait de César un voyou. Selon Bergson dans son livre *Le Rire*, les gestes et les actions de la vie quotidienne donnent le sentiment juste au contraire d'un héros qui se distingue des gens normaux. Ce genre de gestes ridiculise le personnage concerné et donne aux spectateurs l'envie de rire.

Si l'on situe ce personnage dans l'histoire du théâtre, le caractère comique du personnage et sa vulgarité constituent une nouveauté par rapport aux pièces classiques. Ce genre atypique à l'époque reflète le désir d'innovation de Hugo.

Dans le même acte, Scène 3, le comique de Hugo continue. Le laquais prend Don César pour Ruy Blas. Cela provoque une scène drôle de quiproquos :

DON CESAR De quelle part ?

LE LAQUAIS Monsieur le sait bien.

DON CESAR Sans nul doute. Mais...

LE LAQUAIS Cet argent- voilà ce qu'il faut que j'ajoute, --- Vient de qui vous savez pour ce que vous savez.

DON CESAR, satisfait de l'explication. Ah<sup>97</sup> !

Voilà un moyen classique de la comédie qui provoque toujours le rire des spectateurs. Ces deux scènes interviennent au milieu d'une histoire dramatique et étonnante. Elles portent une couleur comique complètement différente du reste de la pièce. Ces deux scènes n'occupent pas une place significative dans la pièce. C'est une innovation de Hugo à l'époque pour créer un genre atypique.

Mais l'adaptation d'Oury saisit cette touche comique et la développe au maximum. Le réalisateur n'a gardé aucune séquence comique de Hugo, mais fait un film comique du début à la fin. Le comique du film porte essentiellement sur Don Salluste, incarné par Louis de Funès. Ce personnage sournois et sinistre change complètement de visage et devient une figure clownesque. Comme tous les personnages créés par de Funès, il multiplie les gags et exagère tout le temps. Même si le film lance des pointes contre les riches, contre la politique, cela n'empêche que c'est un film grossier et médiocre par rapport à l'œuvre de Hugo. Le beau texte de Hugo a été abandonné et on a créé une nouvelle œuvre à partir des personnages de *Ruy Blas*. On ne peut même pas comparer les deux textes, tellement ils sont différents.

---

<sup>97</sup>*Ibid.*, p. 141.

Sauf les relations entre les personnages, *La Folie des grandeurs*(1971) passe du registre noble à un registre familial. C'est un détournement du côté tragique de la pièce. Ce film nous fait ainsi réfléchir sur l'exploitation des grands classiques littéraires, surtout à propos des œuvres riches qui peuvent avoir plusieurs niveaux de compréhension. Tenant compte des limites du cinéma (le temps, le public, etc.), le réalisateur développe une seule facette, en l'accentuant particulièrement, c'est aussi une création artistique. Cette fois-ci, le théâtre n'est plus un « plan de la construction » mais une « source d'inspiration » pour les artistes. *La Folie des grandeurs* (1971) est ainsi une parodie.

La parodie fait partie de l'adaptation libre. Mais cette liberté offre souvent deux possibilités: le film peut soit améliorer la valeur artistique de la pièce d'origine (*Boudu sauvé des eaux*, 1932, est l'exemple de ce genre d'adaptation qu'on examinera de près dans la partie suivante) soit la rendre vulgaire (comme *La Folie des grandeurs*, 1971).

Si l'on essaie de situer le théâtre et le cinéma dans l'histoire, le cinéma d'adaptation libre prouve que le cinéma, art nouveau-né, a vite grandi et mûri. Il a commencé à tracer son propre chemin.

Concernant les pièces classiques, nous avons vu trois méthodes d'adaptation différentes: le texte peut être intégralement conservé par respect et admiration de sa beauté, il peut aussi être conservé partiellement afin de faciliter la narration de l'histoire et de l'adapter à notre époque ; finalement le texte original peut être trahi, il n'est plus alors qu'une inspiration, une base d'emprunt des personnages et de l'histoire générale pour créer une toute autre œuvre.

Dans les deux premiers cas, le texte, l'âme du théâtre, devient aussi l'âme du film. On adapte les pièces pour le garder, l'apprécier davantage sous une autre forme artistique, soit le cinéma. Le vrai classique est pérenne et ne perd jamais de sa vivacité. Il peut toujours être une source de création artistique.

La conservation du texte dans le film d'adaptation est ainsi un moyen efficace de protéger le patrimoine littéraire.

## 3.2 Les pièces modernes

Dans certaines pièces de théâtre, on conserve aussi presque intégralement la parole comme on l'a fait pour certaines pièces classiques mais pour un motif différent. Pour les pièces classiques, cette conservation montre un respect pour la littérature et l'envie du réalisateur de transmettre le classique. Cependant pour les pièces modernes, c'est surtout une nouvelle conception, le « théâtre en conserve », qui joue un rôle important.

La différence entre l'adaptation des pièces classiques et celle des pièces modernes porte essentiellement sur la durée du décalage entre la création de la pièce et le travail d'adaptation. Les pièces classiques ont souvent été écrites au XVII<sup>ème</sup> et XVIII<sup>ème</sup> siècle et ont attendu longtemps (des siècles) avant d'être adaptées au cinéma. Pour la raison évidente que le cinéma n'a été inventé qu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Objectivement, cette longue période d'attente nous permet, avant tout, de discerner les vrais chefs-d'œuvre, et puis nous laisse assez de temps pour bien réfléchir au travail d'adaptation. Plus le temps passe, moins les réalisateurs se sentent capables de réussir leur adaptation. Au fil du temps, de grandes pièces, comme celles de Shakespeare, ont été adaptées au cinéma à plusieurs reprises et cela va probablement continuer. Chaque fois, la sortie d'une nouvelle version ajoute à la difficulté du travail d'adaptation pour le réalisateur suivant. Cela fait que ce travail devient un vrai défi.

Cependant, après l'invention du cinéma, adapter une pièce de théâtre au cinéma est devenu une procédure normale. Si une pièce de théâtre a du succès, on l'adaptera systématiquement au cinéma. Ce phénomène est encore plus évident aujourd'hui. Le tableau suivant montre le décalage entre la création de la pièce et son adaptation au cinéma parmi les pièces modernes de notre corpus :

	Titre de l'œuvre	Première présentation au théâtre	Première sortie du film adapté	décalage
1	Ah ! Les Belles Bacchantes	1953	1954	1



2	Branquignol	1948	1949	1
3	Fanny	1931	1932	1
4	Quadrille	1937	1938	1
5	Dans La Maison	2009	2011	2
6	Le Prénom	2010	2012	2
7	Marius	1929	1931	2
8	Un Air de famille	1994	1996	2
9	Fric-Frac	1936	1939	3
10	Le Père Noël est une ordure	1979	1982	3
11	Les Nouveaux Messieurs	1925	1929	4
12	Musée haut musée bas	2004	2008	4
13	La Cage aux folles	1973	1978	5
14	Le Dîner de cons	1993	1998	5
15	Ma Femme s'appelle Maurice	1997	2002	5
16	Topaze	1928	1933	5
17	Désiré	1927	1937	10
18	Hibernatus	1957	1969	12
19	Boudu sauvé des eaux	1919	1932	13
20	Mon Père avait raison	1919	1936	17
21	Faisons un rêve	1916	1936	20
22	On purge bébé	1910	1931	21
23	Knock	1924	1951	27
24	Feu la mère de Madame	1908	1936	28
25	Potiche	1980	2010	30
26	Un Fil à la patte	1894	1933	39
27	Les Affaires sont les affaires	1903	1942	39
28	Un Chapeau de paille d'Italie	1851	1928	77

Grâce à ce tableau, nous pouvons observer plusieurs phénomènes :

1) Parmi les vingt-huit films, plus de la moitié des pièces ont été adaptées au cinéma dans les cinq ans suivant leur création. Les plus rapides ont été réalisés un an après la première représentation au théâtre.

2) Les pièces contemporaines, surtout celles créées après l'an 2000, passent

toutes rapidement au cinéma.

3) Les pièces qui ont été écrites avant l'invention du cinéma (en 1895), du moins avant le cinéma sonore (en 1919, la première démonstration publique d'un film sonorisé), ont mis beaucoup plus de temps à passer au grand écran.

4) Sacha Guitry qui propose l'expression « théâtre en conserve » et Marcel Pagnol qui qualifie le procédé de « théâtre en conserve » ont réagi assez vite dans le travail d'adaptation (*Quadrille* et *Fanny* ont mis, tous deux, un an à passer au cinéma.) et ils ont continuellement puisé dans leurs œuvres dramatiques pour les mettre à l'écran (*Désiré*, *Mon Père avait raison*, de Sacha Guitry et *Marius*, *Topaze* de Marcel Pagnol).

Alors, après avoir vu globalement les phénomènes que montrent ces pièces modernes, nous allons regarder respectivement comment les réalisateurs ont procédé avec le texte original des pièces modernes et contemporaines. Dans les années trente, respecter le texte original de A à Z était la méthode principale, cela se pratique encore mais pour d'autres raisons. Par ailleurs, l'adaptation libre existe toujours et nous révèle d'autres valeurs de l'adaptation.

### **3.2.1 Pièces de Guitry et de Pagnol**

Tout d'abord nous verrons Sacha Guitry et Marcel Pagnol qui sont représentatifs du « théâtre en conserve ».

Les films de Sacha Guitry sont considérés comme du théâtre filmé. Le dramaturge lui-même manifeste aussi un certain « dédain en trompe-l'œil pour le cinéma. Reprochant au septième art de n'être qu'un instrument de conservation, il utilise ces limites pour donner à ses propres films une valeur documentaire: avec lui, l'illusion cinématographique s'évanouit, et c'est la fabrication même du récit qui se donne à voir<sup>98</sup> ». À la différence de Pagnol, Guitry n'a pas une vraie passion pour le cinéma en tant qu'art indépendant. Il l'utilise comme un outil au service de son art, le théâtre. En 1936, il a publié un article « L'Ironie au cinéma » dans *Paris-Soir*, où théâtre et cinéma sont comparés dans leurs capacités respectives de donner parfois au

---

<sup>98</sup> *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, sous la direction de Antoine de Baecque, Philippe Chevallier, Paris, Quadrige/PUF, 2012, p.332-334.

spectateur du recul, en racontant les histoires au passé Mais dans la conception de Guitry, le théâtre est éternel. Comme Vincent Amiel et Noël Herpe le mentionnent dans leur article : « Pour Guitry, le mauvais cinéma, c'est d'abord celui qui s'aventure sur le terrain du théâtre en le caricaturant, en multipliant ces intermédiaires techniques qui viennent effacer la figure de l'auteur<sup>99</sup> ». Le théâtre se situe toujours au centre de sa création. Il faut le respecter et faire briller le dramaturge.

Avec cette conception du théâtre filmé Sacha Guitry garde toujours, dans ses films, les paroles de la pièce originale. Même les longs monologues ont été conservés mot pour mot.

Par exemple, dans le film *Désiré* (1937), à la fin du film, Désiré avant de quitter sa maîtresse, lui déclare son admiration. Dans le film comme dans la pièce, c'est un long monologue de Sacha Guitry. Il ne laisse que quelques brèves répliques à Odette, qu'on retrouve donc dans un rôle de quasi-muette sortie du sommeil, dont la caméra vient ponctuellement attester la beauté à l'écoute de la parole de Désiré Le texte du monologue ne change point.

Dans une autre œuvre de Guitry, *Faisons un rêve*, nous avons un monologue exceptionnel de « Lui », qui dure tout au long de l'Acte II. Dans son film de 1936, Guitry l'a repris complètement sans modifier un mot du texte original. Il attend impatiemment la femme, imagine son trajet, devine toutes les possibilités qui peuvent la retenir. Il s'affole, s'énervé tout seul devant la caméra. Il est complètement dans son monde (son rêve), regarde rarement directement la caméra. Cela donne l'impression qu'il se parle à lui-même, pas à nous. La caméra le cadre par un plan américain et le suit quand il tourne dans la chambre. Il n'y a pas de gros plan. La séquence est donc comme un théâtre filmé : pas de focalisation spéciale sur tel détail. Nous le suivons du regard. Les deux séquences durent dix-sept minutes avec une coupe de deux secondes d'une image d'elle qui est au téléphone, au lit. Francis Veber, dans un interview à propos de ce film, dit qu'il ne s'ennuie pas une seule minute pendant de longues séquences d'un seul acteur et que l'interprétation de Guitry est une qualité de ce film<sup>100</sup>. Comme Alain Masson le mentionne dans son article « De l'écrit à l'écran : Guitry auteur et acteur » ce fameux monologue, on voit bien que, selon l'auteur, Sacha Guitry est vraiment un acteur de talent et qu'il montre presque la scène théâtrale

---

<sup>99</sup>Vincent Amiel et Noël Herpe, « Guitry, Tout contre le cinéma », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle Giret et Noël Herpe, Paris, Gallimard, 2007, Coll. « Livre d'art », p. 151.

<sup>100</sup>L'entretien avec Francis Veber à propos de *Faisons un rêve* dans les suppléments de DVD.

dans son film. Il a décrit le jeu de Sacha Guitry :

Deux duos entourent le solo où l'acteur Guitry donne un bon quart d'heure de récitation. Ce morceau de bravoure, détachable, ne doit rien à une réalisation fastueuse: sauf pour un parcours circulaire, le quatrième mur n'est pas plus visible qu'à la scène, on s'évade à peine du décor, les coupes sont adroites, les cadrages sobres, rien de plus.[...]il lance une ribambelle de particules bavardes que sa verve d'auteur et sa fougue de comédien savent singulariser, contraster, heurter. [...]Ces gestes, issus de la vieille école—Sarah Bernhardt, Mounet-Sully—, ignorent la retenue que cultive sa génération, Jovet, Dullin ou Pitoëff: à quoi bon la justesse, la mesure<sup>101</sup>?

Ce ne sont que deux petits exemples de la conservation du texte dans le travail de l'adaptation de Sacha Guitry. En tant que dramaturge, acteur, metteur en scène, réalisateur de ses propres films, il a absolument confiance en son texte et fait tout à partir de celui-ci. Dialogue ou monologue, ses textes bien travaillés montrent l'esprit de l'auteur et servent de véhicule à son talent d'acteur. Il a bien raison de conserver ses propres textes dans les films adaptés, car cela lui permet de déployer au maximum son jeu. En tant qu'acteur, il a choisi le texte qui lui va le mieux.

La critique de l'époque n'était pas favorable à Sacha Guitry. Cependant, c'est la Nouvelle Vague, génération rebelle portant une certaine haine au théâtre, qui commence à révaloriser Guitry.

Bazin défend l'écrivain de théâtre (Guitry) qui ne «croit guère en la spécificité de l'art cinématographique », pour qui le cinéma «est une façon plus libre que la façon théâtrale de raconter avec esprit des histoires inséparables des acteurs<sup>102</sup> ». Truffaut donne aussi des commentaires très justes sur Guitry : «Guitry, lui, a vu le côté enregistrement. Le cinéma, pour lui, c'est juste un changement de véhicule. Il s'est tout de suite posé des questions sur le cinéma et a trouvé des réponses avant tout le monde<sup>103</sup> ».

La conservation du texte de Sacha Guitry est en effet une conservation du jeu, de la conception et de la mise en scène théâtrale de Guitry. Ce qu'il veut garder ce n'est plus seulement le texte mais la totalité de son style. Cette reprise presque mot

---

<sup>101</sup> Double jeu, n°3, «Sacha Guitry et les acteurs », 2006, Caen, Presses universitaires de Caen, p.31.

<sup>102</sup> Charles Tesson, «Les trois font la paire: Sacha Guitry, la critique et la nouvelle vague », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle Giret et Noël Herpe, Paris, Gallimard, 2007, Coll. «Livre d'art », p. 159.

<sup>103</sup> *Ibid.*

pour mot fait que tous restent très proches de leur mode théâtral. La personnalité de Guitry influence inconsciemment les acteurs suivants. Violaine Heyraud a comparé le jeu de Belmondo dans *Désiré* (1996) et celui de Guitry. Elle remarque que

la personnalité de Guitry pèse quelque peu sur les interprètes masculins qui reprennent, comme malgré eux, son débit galopant. Jean-Paul Belmondo n'improvise guère, «Belmondise » dans sa première scène, ne parvient pas à faire oublier l'indéfectible Guitry. La mise en scène de *Désiré* qui reprend jusqu'à certains plans du film de 1937, a été jugée, paradoxalement, trop proche d'une mise en place théâtrale<sup>104</sup>.

Guitry et son texte sont inséparables. Le fait que Guitry soit irremplaçable dans ses films marque l'importance de son style personnel. Son texte et l'interprétation qu'il en donne sont devenus au fur et à mesure une sorte de classique qu'on veut garder et transmettre.

Le cas de Pagnol est encore différent. Car Guitry est assez lucide pour se rendre compte que ce nouveau véhicule du théâtre, va peut-être porter plus loin l'art dramatique: un public plus large, une influence plus longue. Mais l'académicien s'est lancé tout de suite dans le cinéma parlant avec une passion de cinéophile. Dans la conception de Pagnol, l'obstacle n'existe pas : il peut laisser tomber le théâtre et se concentrer seulement sur son film, même s'il s'agit d'une adaptation. L'idée de Guitry — le cinéma est un outil d'enregistrement pour le théâtre — n'existe pas chez Pagnol. Au fur et à mesure, la création cinématographique est devenue un travail indépendant. Le théâtre n'est plus le « centre du monde » pour Pagnol. Ainsi, chez Pagnol, nous remarquons un phénomène qui n'existe pas chez les autres. Il lui arrive de tourner d'abord le film et puis de l'adapter au théâtre, comme *César* et *La Femme du Boulanger*, nous les avons vus d'abord en film et puis sur la scène théâtrale.

Pour l'adaptation du théâtre au cinéma, on trouve que dans les films de Pagnol, le texte n'est plus repris complètement mot pour mot. À la base des pièces de théâtre, Pagnol fait les modifications nécessaires pour que l'histoire convienne mieux au cinéma dont la narration est souvent plus directe et plus simple. L'allégement de certaines scènes ne se fait point par souci de « faire cinéma » à tout prix en coupant

---

<sup>104</sup>Violaine Heyraud , «L'impossible patrimoine boulevardier dans le cinéma contemporain », [in] *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, Contours et enjeux d'un genre intermédiaire*, sous de la direction de Pierre Beylot et Raphaële Moine, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 206.

dans le dialogue, mais au contraire pour resserrer davantage l'action théâtrale, l'empêcher de se perdre dans le décor. De petits changements ont eu lieu dans presque tous ses films adaptés, ils ne modifient pas les intrigues mais n'agissent que sur des détails. Ceci dit, les dialogues sont généralement fidèles au texte original, mais c'est l'ordre des séquences qui est différent. Ce genre de modification sert souvent à rendre la narration plus efficace dans un temps limité

Par exemple, dans le film *Marius* (1931), la discussion entre Marius et Escartefigue a lieu dans la première scène de la pièce de théâtre, pour révéler dès le début le rêve de Marius. Mais dans le film, Pagnol déplace cette première scène loin après et fait commencer le film par la conversation de Marius et Fanny. Cela met d'abord en valeur les personnages principaux. Le réalisateur se focalise directement sur le couple qui est au centre de l'histoire. Quant au rêve de Marius, au fur et à mesure du film, on aura bien d'autres occasions de le glisser sous les yeux des spectateurs par bien d'autres moyens, la suggestion des images, par exemple.

En tant que réalisateur et aussi théoricien, Pagnol a émis des réflexions sur la théorie cinématographique. Il a eu des remarques assez intéressantes sur la relation entre le théâtre et le cinéma : « Il faudra que l'auteur dramatique élimine de son œuvre toutes les conventions théâtrales, inévitables sur une scène et dont le nouveau moyen d'expression nous libère<sup>105</sup> ». Cependant, il a aussi mis du temps à apprendre la liberté de cette nouvelle façon d'exprimer. Il apprend petit à petit comment faire un film en travaillant avec des réalisateurs. Louis Gasnier, un des réalisateurs qui ont tourné *Topaze*, a commenté :

Ici en France, on se laisse encore trop influencer par le théâtre. Ce brave Pagnol, j'ai bien du mal à lui arracher des coupures. Remarquez que j'ai lu sa pièce et que je l'admire beaucoup. Mais enfin, il faut que je fasse du cinéma ! Nous nous ferons mutuellement des concessions<sup>106</sup>...

Par exemple, pour *Topaze* (1933), le film qui montre la vie de Topaze à la pension Muche omet la discussion avec Panicault sur les méthodes pédagogiques ; la leçon d'instruction civique est interrompue par les boutades des élèves.

---

<sup>105</sup> Pagnol parle dans *Les Cahiers du film*, Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, Éditions de Fallois, 1995, p. 220.

<sup>106</sup> Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, op.cit., p. 59.

C'est par et dans le film que les textes de Pagnol ont trouvé leur accomplissement. Les dialogues de Pagnol sont, comme Maurice Périsset l'écrit : « drus, colorés, saisis sur le vif, étaient à l'étroit sur une scène... Ils étaient faits pour l'air du large, la rumeur des vagues, les odeurs de la mer, que le cinéma allait leur ajouter<sup>107</sup> ».

Une autre caractéristique du texte de Pagnol c'est qu'il arbore l'accent marseillais. Que ce soit à la scène ou à l'écran, cet accent est conservé et aide à créer l'univers cinématographique particulier de Marcel Pagnol.

Marcel Pagnol reprend aussi ses propres textes pour l'adaptation, mais d'une façon différente de Guitry. Cette reprise a pour but de servir le film. Chez Pagnol, le cinéma n'est jamais un outil d'enregistrement, mais un nouveau langage de la création artistique. Ce qui est le plus important c'est son art.

### **3.2.2 Autres pièces où le texte est conservé**

Le théâtre filmé est à l'époque la méthode principale d'adaptation du théâtre au cinéma. La fidélité est un critère important quand on valorise la réussite d'une adaptation. Outre Sacha Guitry et Marcel Pagnol qui sont représentatifs de ce courant, d'autres réalisateurs de l'époque ont fait aussi des tentatives et ont tourné des films de la catégorie du « théâtre filmé ».

Par exemple, les pièces de Georges Feydeau qui ont souvent beaucoup de succès font naturellement l'objet d'une adaptation. Mais ces pièces, avec les caractéristiques particulières du vaudeville, ne sont pas aisées à adapter. Comme Bertrand Tavernier, réalisateur, scénariste et écrivain français, l'a remarqué :

Feydeau est très dur à adapter pour le cinéma. Ou, alors, il faut le respecter. Tout est dans le tempo, dans le décor. Il ne faut pas du tout essayer de l'« adapter », comme on a toujours voulu le faire<sup>108</sup>.

En 1931, Jean Renoir a adapté la pièce de Feydeau *On purge bébé*, tout en

---

<sup>107</sup> *Ibid.* p.69.

<sup>108</sup> *Revue Comédie-Française*, n°139-140, « Feydeau, comédies en un acte », mai-juin 1985, p. 35.

conservant l'intégralité du texte. C'est une pièce caricaturale de son époque. Il s'agit d'une comédie dépeignant grossièrement les problèmes de société du XX<sup>ème</sup> siècle. Il est notamment question de la condition féminine qui commence à faire parler d'elle aux États-Unis et du châtiment corporel. Toto tient par ailleurs tête à ses parents, ce qui est impensable pour l'époque : Toto est l'archétype de l'enfant roi. Renoir tourne ce film en quatre jours après avoir fait six jours de préparation du scénario. Moins de quinze jours après, le film est sorti à l'Aubert-Palace. C'est le premier film parlant de Renoir, « c'était pour le bruit de la chasse d'eau et l'apparition de Fernandel. Le film est le moins découpé des films de Renoir. L'essentiel est tourné entre les trois murs d'un décor théâtral<sup>109</sup> ».

Pour son premier film parlant, Renoir a choisi de rester au plus près du texte et de presque reconstruire la scène théâtrale comme une œuvre d'essai afin d'apprendre à tourner le film parlant. Plus tard, quand Renoir maîtrise totalement la technique sonore du film, il commence à exploiter le travail de l'adaptation et y mettre sa propre conception. Nous verrons plus loin un autre film adapté du réalisateur, qui a une relation plus libre avec le texte original.

À part les films adaptés dans les années 30 où le courant du « théâtre filmé » occupe une place importante, il y a, de nos jours, des films tirés de pièces assez récentes, comme *Le Prénom* (2012), *Un Air de famille* (1996) ou encore *Musée haut, Musée bas* (2008), etc., qui conservent aussi le texte original. Est-ce un retour au théâtre filmé ? Garde-t-on le texte presque intégral pour les mêmes raisons que dans les années 30 ?

Pour Sacha Guitry, le théâtre prend le dessus sur le cinéma qui est seulement un outil pour enregistrer de grandes pièces théâtrales. Cela garde la qualité de la représentation mais permet d'augmenter le nombre de spectateurs.

De nos jours, il est vrai que l'adaptation cinématographique permet de toucher un public beaucoup plus large qu'au théâtre. Mais dans notre société de consommation, on vise souvent un but commercial. Plus de spectateurs apportent plus de profit. Dans ce sens-là, le théâtre occupe une place beaucoup moins importante dans la vie moderne que le cinéma. Il est quelquefois devenu une étape d'essai pour le film. Parfois dès le moment d'écriture, le dramaturge vise déjà un passage au cinéma pour sa pièce. Une adaptation au cinéma prouve, dans un certain sens, une réussite de la

---

<sup>109</sup> André Bazin, *Jean Renoir*, présentation de François Truffaut, Paris, Éditions Gérard Lebovici, 1989, p. 23-24.



pièce.

Depuis les années 50, la troupe des Branquignols a déjà pris cette méthode de création. Ils font passer leurs numéros de spectacle très populaires au grand écran, sans se donner la peine de faire un vrai travail d'adaptation : les numéros, les comédiens et les gags sont identiques, on a juste ajouté un début et une fin à l'histoire. C'est un travail d'adaptation rapidement fait qui n'a pas fait une recherche esthétique. Leurs films *Ah ! Les Belles Bacchantes* (1954) et *Branquignol* (1949) sont sortis en salle seulement un an après la représentation théâtrale qui n'avait pas forcément un texte original dès le départ. Un critique a très bien résumé la nature de ces films : « ce n'est très rarement un vrai film burlesque, il n'a que peu de qualité proprement cinématographique, mais c'est de l'excellent théâtre burlesque filmé, qui ne fait jamais rien perdre aux numéros de la scène de leur caractère et de leur efficacité<sup>110</sup> ».

Ensuite à la fin des années 70 et dans les années 80, une autre troupe a fait des adaptations assez ressemblantes : Le Splendid. Comme les Branquignols, les mêmes comédiens passent tous ensemble au cinéma. Ils ont eu beaucoup de succès à l'époque en tant que troupe de café-théâtre, et puis sont devenus très populaires au cinéma. Les films *Les Bronzés* (1978), *Les Bronzés font du ski* (1979), *Le Père Noël est une ordure* (1982) sont tous venus du café-théâtre. Quand les acteurs jouent au café-théâtre, leur jeu et les dialogues sont très souvent improvisés. Mais le film a besoin d'un scénario définitif. Même si on voit des différences au niveau des détails et même des intrigues ajoutées, la trame pour les mêmes personnages (qui existent à la fois dans le théâtre et dans le film) est gardée presque mot pour mot. Comme les critiques l'ont remarqué : « nous n'avons plus qu'un vaudeville où les situations les plus grosses sont exploitées sans cet esprit qui a fait le succès de la troupe du Splendid, dont la plupart de ces comédiens sont issus<sup>111</sup> ».

Dans les années 90 et après l'an 2000, le passage du théâtre au cinéma est devenu plus courant et plus rapide. Mais la méthode d'adaptation reste dans la ligne des précédents : toujours un même groupe de créateurs qui passent de la scène à l'écran ; toujours le même texte et le plus important est que la pièce ait eu du succès à la scène puis qu'elle passe au cinéma rapidement. C'est presque devenu un modèle de fabrication des films adaptés des pièces de théâtre.

*Un Air de Famille* (1996), l'œuvre de Jaoui-Bacri, est créée par ce couple. Ils

---

<sup>110</sup> *Combat*, 27/12/1949.

<sup>111</sup> *Les Nouvelles Littératures*, 02/09/1982.

ont écrit la pièce ensemble, ont joué ensemble sur la scène théâtrale et finalement l'ont adaptée au cinéma ensemble. Le texte reste le même. *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002) est d'abord une pièce écrite par Raffy Shart puis adaptée au cinéma par le dramaturge lui-même sous la direction du réalisateur Jean-Marie Poiré. Les deux personnages principaux sont incarnés par Philippe Chevallier et Régis Laspalès dans la pièce comme dans le film. *Le Prénom* (2012) a vécu une expérience semblable. Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte l'ont créé et tourné en film aussi. Les acteurs, sauf Charles Berling qui vient jouer Pierre dans le film, sont toujours les mêmes.

### 3.2.3 Adaptations libres

En dehors de la reprise complète (ou partielle) du texte, il existe bien sûr un autre cas, il s'agit de l'adaptation libre. Les réalisateurs qui ont choisi cette façon d'adapter une pièce de théâtre travaillent souvent sur l'œuvre de quelqu'un d'autre, soit par intérêt pour l'œuvre ou l'un de ses personnages, soit pour rendre hommage à un certain genre ou à une certaine époque. Comme ce sont des pièces de quelqu'un d'autre, les réalisateurs des films feront probablement des modifications au niveau du texte en accord avec leur propre compréhension des situations et ce qu'ils veulent exprimer. Étant donné que ce ne sont pas des pièces classiques et que la beauté du texte n'est pas la motivation de l'adaptation, les réalisateurs des films se sentent libres de sortir un peu du cadre du texte original. Mais cette sortie du cadre n'est pas toujours évidente, surtout à l'époque du théâtre filmé, cela peut être considéré comme une trahison de l'œuvre originale et provoquer des discussions sur les limites de l'adaptation, et a pour résultat en effet une réflexion sur celle-ci ce qui la fait évoluer. Même dans les années 30, des pionniers ont déjà commencé l'expérience. Jean Renoir et son film *Boudu sauvé des eaux* (1932) nous en montrent un bon exemple.

*Boudu sauvé des eaux* est au départ une pièce de théâtre de René Fauchois, écrite en 1919 et a été représentée pour la première fois, à Lyon, au Théâtre des Célestins, le 14 juillet 1919, avec René Fauchois lui-même dans le rôle de M. Lestingois et Berson dans celui de Boudu (plus tard, Michel Simon a repris le rôle de Boudu au théâtre des Mathurins).

Renoir n'a pas fait un travail d'adaptation littérale. Il a seulement gardé les personnages et les traits principaux de l'histoire. Cette modification montre la conception personnelle du réalisateur et contribue au changement de personnage principal dont nous avons déjà parlé dans la partie précédente.

Au début du film, Renoir ajoute quelques séquences de la vie de Boudu, dans un jardin public avec son chien. Il joue avec le chien, lui donne à manger, puis il le perd et le cherche partout. Cette séquence n'existe pas dans la pièce, mais elle n'est pas complètement inventée non plus. On en trouve l'indication dans la pièce de Fauchois : Acte II, Boudu discute avec Anne-Marie. Il lui dit qu'il avait un chien. Renoir se sert de ce détail pour développer la vie de Boudu avant qu'il soit « pêché » par M. Lestingois. D'ailleurs, la perte du chien peut aussi être une raison de son suicide. Le contexte de Boudu est plus concret dans le film que dans la pièce.

L'histoire se construit ensuite autour de son personnage et devient une sorte de biographie de Boudu. Cela n'était évidemment pas l'intention de Fauchois. Le film est divisé en trois grandes parties : sauver Boudu ; Boudu chez les Lestingois ; Boudu s'en va. Avec ce plan, le réalisateur supprime certaines parties de la pièce de théâtre et en développe d'autres.

Dans la pièce de théâtre, on ne sort pas de la librairie de M. Lestingois. La pièce commence par la discussion entre M. et Mme Lestingois à propos de l'enterrement de leur ami. Mais dans le film, cette conversation est supprimée. D'autres scènes ont aussi été supprimées. Par exemple : la scène de la cliente qui se trompe sur l'auteur de *Quo vadis* et celle du quiproquo (la conversation entre Anne-Marie et Mme Lestingois. Quand Mme Lestingois parle de l'amant d'Anne-Marie, elle veut dire Boudu. Mais la jeune domestique croit que sa maîtresse a appris le lien amoureux discret entre elle et M. Lestingois. Renoir fait une révélation beaucoup plus directe à propos de leurs relations: il montre qu'Anne-Marie est la maîtresse de M. Lestingois et que Mme Lestingois veut embrasser Boudu.)

Outre la suppression des séquences, Renoir n'a pas non plus respecté l'ordre des scènes de la pièce. Il déplace souvent des scènes mais garde quand même les détails et les applique à d'autres situations. Dans l'acte II de la pièce, lorsqu'Anne-Marie demande l'heure, Boudu lâche les livres qu'il tient pour trouver sa montre. Dans le film, lorsqu'Anne-Marie demande l'heure, alors qu'elle est en train de débarrasser la table, Boudu cherche sa montre en lâchant toutes les assiettes qui, évidemment, se cassent.

À la fin du film, Renoir modifie la pièce de théâtre en supprimant complètement l'acte IV de Fauchois (M. et Mme Lestingois, Anne-Marie et Boudu, mènent une vie tranquille et heureuse dans leur librairie, chaque couple attendant un bébé) et le remplace par le fait que Boudu est retombé dans l'eau et est redevenu clochard. Il a quitté la vie « civilisée » et a reconquis la liberté. Cela montre que l'intention du créateur de chaque œuvre est très différente : « chez René Fauchois, dans le vaudeville, Boudu s'intégrait finalement chez les bourgeois paternalistes; chez Renoir, il ne fait que passer<sup>112</sup> ». Cette adaptation qui a redéfini la motivation de la création de l'auteur peut être facilement considérée comme une trahison de l'œuvre originale. La fin ne fait pas du tout l'éloge du gentil bourgeois bienfaiteur, ni ne promeut les normes sociales de la politesse, du respect et de la morale. Voilà de quoi crier à la trahison. En tant que coproducteur du film, Michel Simon avoue :

J'étais heureux de jouer ce personnage totalement naturel et sincère, qui se moque de la société et de son conformisme ridicule. D'un commun accord nous avons mis le clochard au premier plan. À la fin, plutôt que de rester chez les bourgeois, il préfère retourner sous les ponts. Le film fit un scandale: on n'avait jamais vu, au cinéma, un clochard manger des sardines avec ses doigts<sup>113</sup>!

Sur une base théâtrale fournie par Fauchois, Renoir a développé son propre film. Le récit est globalement retenu. L'adaptation de Renoir est peut-être une trahison de la pièce de René Fauchois mais cette adaptation reste un classique et un modèle dans l'histoire cinématographique. Renoir ne voulait pas reprendre le thème de Fauchois qui reste dans le cadre de l'éducation morale des spectateurs. Ce qui paraissait une trahison aux yeux du dramaturge a finalement aidé Renoir à réussir le film. Comme Renoir en témoigne :

[...] suivant mon habitude, j'avais apporté de grands changements à l'histoire. Fauchois le prit très mal et menaça de retirer son nom de l'affiche. Trente ans plus tard, ayant assisté à une séance du film "Boudu", Fauchois fut heureusement surpris par l'accueil enthousiaste de la salle. On le fit monter sur la scène. L'ovation qui le salua lui fit oublier mon infidélité à son histoire<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup>Charlotte Garson, *Jean Renoir*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, Coll. « Grands Cinéastes », p. 24.

<sup>113</sup>Jacques Lorcey, *Michel Simon : un sacré monstre*, op.cit., p.91.

<sup>114</sup>Jean Renoir, *Ma vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974, p. 105.

Le film n'est plus une adaptation fidèle de la pièce de Fauchois, mais un film de Renoir, portant son style et ses propres informations à transmettre. Le film est finalement une réussite.

Beaucoup d'autres films se sont aussi inscrits dans cette idée de Renoir : en partant d'une pièce, créer un nouveau film. François Ozon est un des réalisateurs qui s'intéresse à l'adaptation du théâtre au cinéma et qui fait plutôt de l'adaptation libre. Ses films *Huit Femmes* (2001), *Potiche* (2010) et *Dans La Maison* (2011) sont tous adaptés de pièces de théâtre qui ont subi des modifications au niveau du texte. Nous avons vu clairement que le réalisateur a ajouté d'autres choses à cette base théâtrale (l'hommage à l'époque et la suggestion politique pour *Potiche* ; le montage entre l'imagination et la réalité pour *Dans La Maison*) et qu'il exprime à travers ses films tout autre chose que les pièces originales, surtout pour *Huit Femmes*.

Le texte est l'âme du théâtre et la base d'un film adapté. « Comment traiter le texte ? » est la première question à se poser pour adapter une pièce de théâtre au cinéma. Différentes méthodes donneront différents résultats. La décision des réalisateurs vient souvent de motivations personnelles. Pour des pièces classiques, la reprise mot pour mot est issue de l'admiration de la beauté du texte, tandis que la modification partielle du texte original sert à faciliter la compréhension des spectateurs modernes. En ce qui concerne les pièces modernes, la conservation intégrale du texte marque un courant des années trente : le théâtre filmé. À l'époque, le théâtre occupait une place supérieure à celle du cinéma. Pour un film adapté, la fidélité au texte original est un critère important. Le cinéma n'est qu'un outil d'enregistrement. Mais l'exception existait à tout moment. L'adaptation libre a aussi commencé à se développer à la même époque. Malgré des critiques, cette sorte d'adaptation a ébranlé le statut dominant du théâtre et a provoqué une réflexion sur le cinéma en tant qu'art indépendant ce qui fait que le cinéma a gagné en maturité. Renoir a dit à l'époque à propos du scénario :

un scénario, pour moi, ça n'est qu'un outil que l'on change au fur et à mesure que l'on progresse vers un but qui, lui, ne doit pas changer. Ce but, l'auteur le porte en lui souvent à son insu, mais faute de ce but le résultat demeure superficiel. L'auteur d'un film découvre les caractères en les faisant parler, l'ambiance générale en construisant les décors ou en choisissant les extérieurs. Sa conviction intérieure n'apparaît qu'avec le temps et, en général, par la collaboration avec les artisans du film, acteurs, techniciens, éléments naturels ou travaux du décorateur. Nous devons obéir à la loi immuable de l'essence ne se découvrant qu'au fur et à mesure que l'objet se met à exister.

Le metteur en scène n'est pas un créateur, il est une sagefemme<sup>115</sup>.

De nos jours, les réalisateurs qui considèrent l'adaptation comme une création artistique mais non un enregistrement sont de plus en plus nombreux. Ils ont souvent leur propre personnalité et un style personnel remarquable. Ceux qui reprennent la totalité du texte le font pour des raisons commerciales. Dans ce cas-là le théâtre est comme un test avant la production du film.

---

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 115.

Pendant une certaine période, surtout après l'invention du film parlant, les frontières entre le théâtre et le cinéma étaient davantage brouillées. Leur ressemblance au niveau sonore entretenait la confusion. À force d'essai et de réflexion, le théâtre filmé est devenu un courant général de l'époque. Le théâtre fournit les matériaux pour la production de films. La participation d'hommes de théâtre, comme Sacha Guitry et Marcel Pagnol, y a joué un rôle majeur. Pour eux, le cinéma n'était qu'un outil pour enregistrer l'art du théâtre et le diffuser à un plus large public. Le théâtre et le cinéma n'avaient pas un statut égal en tant qu'arts.

Pour faire du théâtre filmé essentiellement comique, les réalisateurs reprennent tout : l'intrigue, les personnages et le texte. Le contenu de la pièce de théâtre ne fait que changer de véhicule. Le concept et les méthodes du théâtre filmé existent toujours. René Clair l'a déjà indiqué :

Le théâtre filmé existe et continuera d'exister longtemps encore, même si le cinéma véritable parvient à se développer. C'est à un genre de spectacle qui a trouvé son public, ses salles, ses auteurs et auquel on ne peut nier le droit à l'existence. Le théâtre filmé remplacera les tournées théâtrales de quartier et de province comme l'édition populaire à grand tirage vient aider l'édition originale à diffuser une œuvre littéraire<sup>116</sup>...

Ce n'est toutefois plus un courant général de nos jours, mais on a encore l'occasion de voir des films comiques qui reprennent l'intégralité d'une pièce de théâtre ceci pour différentes raisons. D'un côté, on pense plus en parts de marché : un film comique doit se vendre, donc partir d'une pièce de théâtre à succès est tout de même une garantie de réussite du film. D'un autre côté, le besoin de promouvoir des pièces classiques ne cesse de s'accroître. Comme on lit moins qu'avant, un film adapté d'une pièce de théâtre classique peut susciter de nouveau une envie de lire la pièce. Le film, média plus accessible, peut amener des spectateurs à la littérature.

Pendant la période du théâtre filmé la fidélité à la pièce est ainsi devenue un critère important pour évaluer les films d'adaptation. Dans certains cas, le dramaturge a rejeté le film jusqu'à menacer de retirer son nom de l'affiche du film (René Fauchois pour *Boudu sauvé des eaux*). Cela prouve que même à l'époque où le théâtre filmé était un courant principal, les cinéastes ne cessaient pas de réfléchir sur le

---

<sup>116</sup>René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, op.cit., p. 236.

cinéma en tant qu'art à part entière. Cette réflexion aide au développement du cinéma et favorise son indépendance comme septième art. René Clair a écrit des articles pour insister sur la spécificité du cinéma.

Le cinéma parlant n'existera que si l'on trouve la formule qui lui est propre, s'il peut se dégager de l'influence du théâtre et de la littérature, si l'on fait de lui autre chose qu'un art d'imitation. Il tombe sous le sens que les dramaturges et les écrivains sont fort mal placés pour mener à bien cette tâche qui exigeait d'eux une lutte difficile contre les habitudes que leur a données leur métier. A cette forme d'expression nouvelle il faut des hommes nouveaux<sup>117</sup>.

Bien que le théâtre fournisse des matériaux au cinéma, leur adaptation au cinéma promeut, en effet, des pièces de théâtre qui seraient peut-être tombées dans l'oubli. C'est un nouvel art plein d'énergie créative qui a sûrement beaucoup de potentialités.

Par conséquent, le film adapté comique d'aujourd'hui n'est plus limité par la recherche à tout prix de la fidélité à la pièce d'origine. Les spectateurs le savent et considèrent le film adapté comme une toute autre œuvre. C'est une nouvelle création dans le cadre d'un autre art. L'intrigue, les personnages, le texte... tout peut être modifié. Le critère pour valoriser cette œuvre d'art est revenu à l'essentiel : la beauté.

Le cinéma est un art qui évolue et mûrit. Chaque progrès au niveau des techniques cinématographiques bouscule les anciennes conceptions et fait naître de nouvelles théories. Ce changement de la vision sur le cinéma est le vrai motif de sa quête d'identité. Marcel Pagnol le réalise après l'invention du parlant, comme Claude Beylie en a témoigné :

Pagnol osait affirmer que le film parlant, en dépit des apparences, et de la continuité d'un système de production assuré non sans mal, était bien autre chose qu'un perfectionnement du « muet ». Alors que jusqu'à présent, le dialogue n'avait eu, par définition, aucune place, et s'était vu supplanté par une sorte de symbolisme idéographique, formule au demeurant très valable en son temps, il passait désormais au premier plan<sup>118</sup>.

Ce changement dans la conception du réalisateur ouvre un chemin pour le

---

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 228.

<sup>118</sup>Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, op.cit., p. 31.



cinéma. Le passage du muet au parlant est significatif. Il permet le développement du théâtre filmé et, en réalité, le courant s'est formé à ce moment-là.

Ensuite, dans le domaine du parlant, les cinéastes ont poursuivi leur aventure et leurs essais. Beaucoup de langages propres au cinéma naissent. Quelquefois le nouveau langage crée une rupture avec l'art du théâtre et affirme ainsi encore plus fermement son identité de septième art.

## **Chapitre III**

### **Suggestion et rupture**

Comme on le sait, il y a eu une « querelle du théâtre filmé » entre René Clair et Marcel Pagnol, le premier insiste sur la nécessité de trouver la formule propre au cinéma parlant et de dégager l'influence du théâtre et de la littérature ; tandis que le deuxième considère le cinéma comme un art mineur, art de « réalisation », et non d'« expression ». En revanche, un accord plus profond existait entre eux : le cinéma est une relève d'un théâtre épuisé. Selon René Clair, « [...] le théâtre véritable connaîtra une nouvelle vie<sup>119</sup> [...] ». Pagnol a affirmé qu'« avec le parlant, l'art du théâtre ressuscitait sous une autre forme et allait connaître une prospérité sans précédent<sup>120</sup> [...] »

Le cinéma doit donc l'enrichir, le conforter, tout en enregistrant de grandes performances théâtrales. Peu après la naissance du cinéma, à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'industrie cinématographique s'est organisée avec la construction de salles au sein d'établissements d'ensesurés (en 1920, il y a 11 salles de plus de 2000 places à Paris). En tant que lieu de consommation de la culture de masse, le cinéma, contrairement au théâtre, a une fréquentation importante. Comme il est moins coûteux, les spectateurs reviennent régulièrement. Dans les années 1930, l'émergence des films parlants fait que le cinéma vit une période prospère. En 1933, le cinéma représente 60 % des recettes des spectacles à Paris contre un tiers dix ans plus tôt<sup>121</sup>. 1930 est une date importante car pour la première fois, le cinéma représente la majorité des recettes du monde du spectacle.

Pagnol, à la différence de Guitry, pense qu'un cinéaste ne doit pas se contenter de mettre « en conserve » le théâtre. Pour lui, le cinéma est aussi un art de suggestion. En plus de montrer directement les personnages, leurs comportements, les objets, etc., le cinéma a aussi la capacité de s'exprimer indirectement, tout en profitant des moyens techniques cinématographiques. Les images de cinéma ne montrent pas tout, ou pas explicitement. Les spectateurs sont ainsi invités à deviner la suite, à sentir l'émotion et à découvrir le changement. La suggestion laisse les spectateurs entrer dans le jeu. C'est un des attraits du cinéma.

La réflexion et la pratique de Pagnol, ainsi que celle de Renoir et d'autres

---

<sup>119</sup> René Clair, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, op.cit., p.233.

<sup>120</sup> Jeanne-Marie Clerc, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p. 30.

<sup>121</sup> Selon les chiffres dans Fabrice Montebello, *Le Cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 11.

réalisateurs de l'époque, poussent le cinéma à avancer, à se différencier de son «grand frère ». «Outre l'enregistrement, que pourrait faire le cinéma ? » Cela reste une question essentielle dans les recherches des réalisateurs. Le cinéma trouve petit à petit son identité en tant qu'art à part entière.

Nous verrons d'abord ce qui concerne la suggestion. Le cinéma s'en sert pour faire essentiellement deux choses: créer l'atmosphère et relier des séquences. Dans le premier cas, le cinéma offre plus de possibilités que le théâtre grâce à la musique, aux images de la nature, aux gros plans sur des objets spécifiques, à toutes sortes de lumières... À la place de la transition saccadée du théâtre entre des scènes et des actes, le cinéma crée son propre langage. À l'époque du film muet, les intertitres existaient et étaient utilisés parfois pour signaler le changement de séquences. Mais cette fonction des intertitres disparaît peu à peu. Le cinéma arrive à exprimer la transition, même sans indication des mots. Ensuite, le lieu filmique est plutôt un élément de rupture avec l'art du théâtre. Le cinéma casse la limite du lieu scénique. L'histoire peut avoir lieu où l'on veut. Ce changement est essentiel et est un apport que le cinéma fait à l'art du spectacle.

# 1. La musique de suggestion

La musique joue depuis longtemps un rôle important sur la scène théâtrale, danse, chœur, chant... Elle est créée directement sur scène ou enregistrée, construit un univers sonore et soutient la représentation scénique. Mais dans le cas du théâtre, la musique est rarement omniprésente car cela peut distraire l'attention des spectateurs et les empêcher d'entendre clairement les paroles. Au cinéma, la situation est différente. Pendant la période du film muet, la musique était déjà présente, souvent du début à la fin pour accompagner les images. Au niveau pratique, cette musique est destinée à cacher les bruits de la machine. Tandis qu'au niveau esthétique, tout ce que le réalisateur demande à la musique est de « boucher les "trous" sonores<sup>122</sup> ». Les « trous » peuvent être un passage jugé trop silencieux, ou bien une prise de son de mauvaise qualité. Il arrivait que le film soit accompagné par de grands musiciens. En 1988, le grand pianiste Martial Solal accompagnait la projection du film *Les Nouveaux Messieurs* (1929) de Jacques Feyder. Michel Cournot en témoigne dans son livre : « Solal improvisait avec beaucoup de talent et de présence d'esprit. [...] il cessait de jouer durant de longues périodes. Ces silences étaient d'un vrai musicien<sup>123</sup> ». L'improvisation, y compris le choix du silence, est la grande contribution esthétique qu'un musicien peut apporter à un film. Cela ne peut plus être reproduit de nos jours. Les musiciens ou les compositeurs sont moins autonomes qu'avant dans la création. Plus tard, avec le parlant, le mixage des sons permet à la fois de garder la musique et de bien entendre les paroles. La musique de film a-t-elle des caractéristiques spécifiques? Cela peut être un sujet de discussion.

La musique du film est certainement différente de celle du concert. Une bonne musique de film est celle qu'on n'entend pas. On ne prend conscience de la musique que lorsqu'elle s'arrête. Elle prête son concours à l'esthétique du cinéma. Comme Georges Hacquard l'a déjà expliqué à la fin des années 50 dans son livre *La Musique et le cinéma* :

---

<sup>122</sup> Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001, p. 343.

<sup>123</sup> Michel Cournot, « *Les Nouveaux Messieurs*, de Jacques Feyder. Les socialistes en noir et blanc », *Le Monde*, 21/07/1988.

Ce que le cinéaste attend du compositeur, c'est un acte musical: et cet acte n'aura de sens ou de valeur qu'en fonction du besoin qui l'aura suscité et qui est un besoin cinématographique. [...] Il est à peu près assuré que si la partition de film peut être entendue comme partition de concert, même si c'est de l'excellente musique, et signée d'un grand nom, c'est de la mauvaise musique de film<sup>124</sup>.

Il est clair qu'on demandait avant tout à la musique de film de ne pas se faire remarquer mais de porter, en même temps, absolument le style esthétique du film. Elle est anonyme par rapport au film. Le réalisateur taïwanais Ang Lee a expliqué pendant le cours des maîtres du prix «cheval d'or» de Taïwan en 2013, à propos de la musique de son film *Lust, Caution* (2007), que le but de la musique du film est de créer une ambiance. Au moment de la création de la musique, il a simplement demandé à son compositeur Alexandre Desplat, musicien français, d'écouter la musique du film *Cat People* (1942) pour obtenir le bon décor d'ambiance. Il ne lui a pas parlé de la Chine, de l'époque, encore moins de la guerre sino-japonaise. La musique de film est donc assez abstraite, à moins de l'entendre personnellement, elle est très difficile à décrire. La création d'ambiance est la fonction principale de la musique de film, cela remonte à l'époque des films muets. Selon le terme de Michel Chion, la «musique de fosse<sup>125</sup>»

est en prise directe sur l'investissement émotionnel et affectif du spectateur, et c'est là la raison principale de son importance ; elle n'en est pas moins l'une des composantes de la stratégie narrative<sup>126</sup>.

De nos jours, cette fonction de la musique dans le film a toujours une importance incontestable. Elle aide à faire ressortir les émotions et les sentiments. Les spectateurs entendent par la musique l'indignation, le doute, l'hésitation, la passion, la joie, le bonheur... Généralement, une scène de mariage est souvent accompagnée d'une musique joyeuse (*Fanny*, 1932) et celle de la mort d'une mélodie triste (*Cyrano de Bergerac*, 1990). Pour la scène de combat, nous en avons un bon exemple dans *Cyrano de Bergerac* (1990). Cyrano accompagne Lignière chez lui. C'est la nuit. En chemin, ils sont confrontés à cent hommes qui tentent de tuer Lignière. Cyrano lutte donc à un contre cent. Au moment du combat, nous avons une musique violente : une

---

<sup>124</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 1959, p. 6.

<sup>125</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 154.

<sup>126</sup> André Gardies, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 22.

musique de symphonie avec beaucoup de trompettes et de trombones, assez forte. Quand la situation se calme un peu, les violons apparaissent pour doubler les images ralenties à la fin de ce combat. Cette musique va très bien avec la situation et est aussi juste pour dépeindre la personnalité de Cyrano : plein de passion, brave, puissant et en rage à ce moment-là, car il vient d'apprendre que Roxane, qu'il aime passionnément, en aime un autre. Dans *Marius* (1931) et *Fanny* (1932), nous remarquons aussi que le côté dramatique est accentué grâce à la musique. À la fin de *Marius* (1931), Fanny essaie de cacher à César son angoisse de voir partir Marius. Elle pleure et s'évanouit à cause de son amour brisé. Pour accompagner le départ du bateau « La Malaisie », le réalisateur a choisi une musique solennelle et émouvante. Elle se dramatise déjà à partir de la séquence où Marius a décidé intérieurement d'abandonner Fanny. Cette fin du film avec la musique triste est un « au revoir » pathétique. En voyant l'image s'ouvrir vers la vaste mer, on pense naturellement au destin inconnu du héros. Dans les films contemporains, nous entendons parfois des chansons comme musique de fond. Les paroles correspondent à ce que l'on voit à l'écran. Dans *Le Prénom* (2012), la voix off raconte : « Pierre et Isabelle s'aiment le lundi, le mardi et les autres jours aussi... ». Isabelle et Pierre s'embrassent à l'image, une chanson vient à ce moment : « *Hello mydarling... I love you* ». De même, un autre exemple corrobore cette démonstration. Quand le téléphone sonne, on entend la chanson « *you hear a ring tingdong ...* »

Dans ces exemples, les perceptions auditives et visuelles vont dans le même sens. Si l'on supprime la musique dans les exemples précédents, l'image peut toujours transmettre les informations nécessaires pour comprendre l'histoire mais ce sera moins intéressant, moins original, bien que les spectateurs puissent toujours saisir l'émotion et le sens qu'exprime l'image. Michel Chion appelle cette sorte de musique « la musique anempathique<sup>127</sup> » qui renforce l'émotion de manière redondante mais qui va avec l'émotion.

La musique de film a d'autres fonctions utilitaires. Au temps du film muet, en plus du rôle musical proprement dit (la musique de fond), elle doit aussi exprimer la parole et imiter les bruits d'une façon assez symbolique. C'est ce que Georges

---

<sup>127</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op.cit., p. 123.

Hacquard appelle «une fonction double et hybride<sup>128</sup> ». La musique occupe tout l'espace sonore. Le piano accompagne l'aventure de Charlot ; l'orchestre dans la fosse musicale joue du début à la fin pendant l'avant première de *Métropolis*, version restaurée, en 2010. Selon Patrice Pavis, «la musique peut être un bruitage dont le seul but est de faire reconnaître une situation<sup>129</sup> ».

L'auteur de *L'analyse des spectacles* divise en plusieurs catégories les fonctions de la musique dans la mise en scène occidentale. Dans le film comme au théâtre, la création, l'illustration et la caractérisation d'une atmosphère sont toujours introduites par un thème musical qui laisse ensuite l'auditeur faire le point, respirer et imaginer la suite. Dans ce cas-là la musique est un «médicament de confort<sup>130</sup> » et cette atmosphère est un «véritable décor acoustique<sup>131</sup> ».

Beaucoup de musiques de film font de la décoration acoustique pour créer une ambiance. Dans le film *Knock* (1951), le premier jour où le docteur Knock arrive à Saint-Maurice, il entre dans une maison déserte dans laquelle il va s'installer. Il en fait le tour. La maison est sombre, vieille, et surtout très sale et en désordre. Les meubles sont cassés et tout est poussiéreux. Dès son entrée, on entend une musique qui rend exactement l'atmosphère. Elle n'est pas forte ni rapide. Le ton plutôt grave va bien avec le côté sombre. Quand un drap plein de poussière tombe, on entend une gamme descendante.

La musique convient tout à fait à la situation. Elle imite le mouvement. Même les détails sont bien exprimés. Les spectateurs ressentent facilement ce que le personnage ressent. C'est la musique qui amène les spectateurs à entrer dans l'histoire.

La musique donne donc une dimension de plus à l'image sans la déformer et sans se faire remarquer. Elle saisit et exprime la sensation globale du film. Selon Wagner, le langage musical est capable — et seul capable — d'exprimer l'essence des êtres et des choses; aussi permet-il de transposer l'œuvre dramatique sur le plan métaphysique.

Une autre fonction de la musique que Pavis et Hacquard ont tous deux

---

<sup>128</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, op.cit., p. 65.

<sup>129</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, p. 131.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*



mentionné, est la «synchronisation dramatique<sup>132</sup> ». Hacquard le montre surtout dans le cas du film muet. En effet, cette fonction existe toujours dans les films du début du parlant et jusqu'aujourd'hui. La musique accompagne l'image. Elle accentue, précise et même exagère ce que l'image veut dire. On comprend la situation grâce à l'image, tandis que la musique ne fait que souligner celle-ci. Ainsi la synchronisation n'est pas une suggestion. Elle a plutôt comme objet de montrer, d'indiquer et d'accentuer.

Nous pouvons nous rendre compte que, souvent dans les films, le rythme de la musique s'accorde très précisément avec celui de l'image, entre autre, avec celui de l'action des personnages. Dans le film *Désiré* (1937) de Sacha Guitry, Désiré porte un plat et va servir ses maîtres et les invités. En tant que valet bien stylé il avance d'un pas déterminé et marche tête haute, orgueilleusement. On entend en même temps, une musique qui rythme chaque pas. L'ouïe et la vue sont synchronisées. Cet effet est assez artificiel, et par conséquent, devient rapidement ridicule, donc comique. Dans le générique du film *Quadrille* (1938), on voit aussi une parfaite synchronisation. Les personnages principaux apparaissent l'un après l'autre dans le générique. Chacun fait des choses différentes. Mais leurs mouvements sont tous en accord avec le rythme de la musique. Par exemple, Paulette se peigne. Elle donne un coup de peigne, on entend une note spéciale de sonnette. Claudine ajuste son col et sa coiffure, ses mouvements sont aussitôt doublés par des notes de musique chaque fois qu'elle bouge. La femme de chambre est traitée d'une façon identique. Elle se met du maquillage, deux coups aux sourcils, deux coups aux yeux et encore deux aux lèvres. Chaque coup rime avec la musique. Cela crée un effet ludique et bien sûr comique. Comme la musique est faite pour doubler l'image, à part l'action des personnages, d'autres situations peuvent aussi très bien être doublées. Par exemple, quand un objet tombe sur le sol, on entend une gamme descendante. Quand un oiseau s'envole, on a droit à une musique courte, joyeuse et sautillante.

Cette technique est utilisée très souvent dans les dessins animés. Elle s'ajoute à la charmante désinvolture de l'image. Hacquard dit que «le dessin animé est toujours plus ou moins un ballet et que la musique ici est le simple soutien rythmique du mouvement; aussi le synchronisme y est-il non seulement justifiable mais naturel

---

<sup>132</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, op.cit., p. 7.

et obligatoire<sup>133</sup> ».

Ce qui est nouveau, en ce qui concerne la musique de film, ce n'est pas cette synchronisation. Entendre sans se rendre compte, accentuer le sens de l'image, ces techniques étaient déjà utilisées au théâtre. La nouveauté est la fonction de suggestion de la musique de film. C'est une discordance : l'image neutre attend la musique pour avoir un sens spécial. Béla Balázs a déjà annoncé ce propos dans les années 70:

Si le cinéma parlant n'avait pour seule ambition que de parler, chanter, faire de la musique, comme le théâtre le fait déjà depuis des siècles, malgré son extrême perfection technique, il resterait un procédé de reproduction et de multiplication sans jamais devenir un art nouveau. Mais une nouvelle découverte en art découvre quelque chose qui jusqu'alors était caché Caché à nos yeux. Ou à nos oreilles<sup>134</sup>.

En étudiant des exemples multiples, nous remarquons que la musique porte en elle plus de sens qu'on ne l'imaginait et que c'est à un niveau plus subtil. Si on la met dans le cadre de l'esthétique cinématographique, la musique de film a une fonction de suggestion. Elle peut suggérer beaucoup de choses, comme le ton principal du film, la dimension psychologique des personnages et l'époque du récit.

## 1.1 Le ton principal

Nous avons déjà vu que la musique peut ajouter une valeur à l'image du film pour l'aider à mieux créer l'ambiance. Mais il existe aussi un cas dans lequel c'est l'image qui est neutre, et c'est la musique qui indique l'atmosphère. Chion a nommé cette catégorie «la musique contrepoint didactique<sup>135</sup>». Selon lui, la musique n'a pas de lien avec la situation qu'elle accompagne. Elle sert à signifier un concept, une idée complémentaire, et dans ce cas-là elle est à lire, à interpréter et à étudier.

La musique est donc non seulement un instrument traditionnel pour exprimer

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>134</sup> Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, op.cit., p. 234.

<sup>135</sup> Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op.cit., p.123.

le côté affectif, mais aussi une sorte de troisième dimension de l'écran. Elle peut apporter des informations supplémentaires et elle fait accepter l'image comme le réalisateur le veut. Edgar Morin a comparé la musique au mouvement de l'âme. La musique «illustre la grande loi de la participation : l'âme donne de la chair et du corps, la participation affective épanouit l'objectivité en présence objective<sup>136</sup>». En tant que troisième dimension du film, la musique indique l'ambiance des situations, dans le cadre de notre recherche, il s'agit souvent du comique.

### 1.1.1 Indicateur de l'ambiance

La musique de film indique le ton comique ; dans d'autres cas, elle peut aussi suggérer l'atmosphère dominante. Elle ajoute sa propre dimension à l'image pour que les spectateurs comprennent ou sentent des informations supplémentaires qui ne sont pas forcément liées à l'image de l'instant mais qui donnent l'indice du développement de l'intrigue. Comme Edgar Morin le dit dans *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* :

[...]dans le domaine du son, le complexe de réalité et d'irréalité s'est d'abord constitué autour de l'irréalité musicale. La vie réelle est évidemment dépourvue d'effluves symphoniques. [...] Cette exigence de musicalité est au pôle opposé de l'exigence d'objectivité. Extraordinaire contradiction entre l'œil et l'ouïe, la seconde se berçant de ce que le premier ne saurait permettre<sup>137</sup>.

Ozon parle de la musique dans son film *Dans la maison* (2012) qu'il voulait assez rythmée pour captiver les spectateurs. Selon lui, «la mélodie qui revient souvent sur les rédactions a un côté feuilletonnant, elle donne envie de connaître la suite des rédactions de Claude, puis contamine tout le film<sup>138</sup> ». Nous attendons par conséquent, dans les différentes situations, cette musique rythmée assez répétitive : elle accompagne l'image de Germain quand il va à l'école après la publication de l'article rédigé en réalité par Claude qui attaque le professeur ; elle accompagne la

<sup>136</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, op.cit., p. 111.

<sup>137</sup>*Ibid.*, p. 136.

<sup>138</sup>Interviews à propos du film *Dans la maison* sur le site d'Ozon

<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-dans-la-maison/335-entretien-avec-francois-ozon>

lecture de la voix off de l'article de Claude ; elle est aussi là au moment de l'examen de math, etc. Les images sont, au départ, assez banales suivant les intrigues et montrant ce que font les personnages. Elles n'ont pas de dimension sentimentale. Les personnages ne sont pas angoissés et les relations ne sont pas non plus tendues entre eux. Mais avec cette musique, on comprend plus de choses. Elle instille en nous un sentiment de suspense qui nous fait pressentir la suite. Nous avons hâte de savoir ce que Claude écrit encore. En outre, nous sentons qu'un danger s'approche petit à petit et que l'histoire va atteindre son apogée.

À l'inverse du stress que nous éprouvons dans le film d'Ozon, Renoir crée pour nous une atmosphère différente. Dans la première moitié du film *Boudu sauvé des eaux* (1932), quand Boudu vit avec la famille Lestingois, il y a un travelling parallèle qui décrit l'ambiance de la vie quotidienne. Ce travelling parallèle nous permet de traverser l'appartement tout en suivant Anne-Marie, d'aller de la salle à manger à la cuisine avec une profondeur visuelle. Il n'y a rien que de très banal dans cette description. Nous n'éprouvons aucun sentiment particulier en regardant les images qui défilent devant nos yeux. Mais en même temps, la musique nous inspire. C'est une musique lente, douce avec une mélodie simple jouée à la flûte. Cela change tout. On ressent la tranquillité de la vie : on n'est pas pressé ; après le repas, une petite pause ; cette scène familiale se répète tous les jours... On sent que le temps passe, jour après jour. La musique aide beaucoup au ressenti de l'ambiance dans cette scène. C'est elle qui donne le sentiment concret que le réalisateur veut nous communiquer.

Ces deux exemples montrent que «[...] dans le film sonore, la musique annonce ce que l'image ne montre pas encore ou ne montrerait pas seule<sup>139</sup> ». La musique devient dans ces cas-là des notes de bas de page ou des sous-titres pour préciser la situation. Elle explicite le sens précis de l'image. Le cinéma en tant qu'art qui aime bien la précision laisse rarement place à l'imagination. Tout ce que les spectateurs doivent faire, c'est regarder et suivre. La musique de film ajoute une dimension supplémentaire au film et crée un espace d'imagination pour les spectateurs qui donnent un sens aux images neutres en suivant les indications de la musique et dégagent ensuite le sens caché des images. Comme dit Morin : «Le cinéma part des objets et va à l'âme. La musique part de l'âme mais même descriptive

---

<sup>139</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, essai d'anthropologie, *op.cit.*, p.148.

n'arrive pas aux choses<sup>140</sup> ». Entre la musique descriptive et les choses (ou objets), il y a un vide que l'imagination des spectateurs peut combler. Mobiliser l'imagination en regardant un film fait bien sûr partie du plaisir.

### **1.1.2 Indicateur du comique**

Dans les films comiques, le sens de l'humour n'est pas forcément exprimé par la langue, le comportement ou la situation. Sur des images neutres, en ajoutant une musique comique, les réalisateurs réussissent aussi très bien à transmettre l'humour.

Dès la première minute de *Marius* (1931), on entend une musique de générique plutôt classique et sérieuse. Elle accompagne une série d'images qui présente le lieu de l'histoire : Marseille. On voit successivement la mer, le vieux port et les rues. La ville est bien tranquille et il fait chaud. Ensuite, l'image montre le magasin du maître voilier Panisse qui fait une sieste devant sa porte. La musique change tout de suite de ton. Les instruments à cordes disparaissent, remplacés par des cuivres. Les trombones reprennent le même motif. Mais avec un timbre plus grave et un tempo plus rapide, l'effet sentimental produit sur les spectateurs est différent. Après Panisse, on voit César dans son bar. Il fait, lui aussi, une sieste allongé sur un banc, avec un chapeau sur la figure. La musique continue avec les trombones jusqu'à ce que Marius apparaisse à l'image. Les instruments de cordes reprennent la mélodie avec plus de sentiment et de douceur.

Ce changement d'instrument musical permet de transmettre des informations supplémentaires sur les personnages. Avec un peu d'imagination, on comprend que le timbre du trombone décrit bien le physique de Panisse et celui de César. Ils sont tous les deux un peu âgés et aussi un peu ronds. De plus, le timbre du trombone peut aussi être considéré comme une imitation des ronflements. La musique a toujours cette capacité d'imiter des bruits. Bach (la cantate d'*Eole et pan*) et Debussy (*Ce qu'a vu le vent d'Ouest* dans les *Préludes* pour piano) ont imité le vent. Vivaldi a fait dans les *Quatre saisons* une imitation plus discrète : au deuxième mouvement du *Printemps*, il a fait imiter un aboiement de chien qu'on a du mal à reconnaître sans la précision

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 157.

sur la partition «*Il cane chegrida* » (Le chien qui aboie). Selon Chion : «C'est une imitation sublimée et transposée<sup>141</sup> ».

Ce motif comique joué par le trombone est repris dans le film. Il accompagne toujours César et ses amis (une bande de personnages comiques). Par exemple, lorsque César marche dans la rue pour aller voir sa maîtresse, ce motif musical réapparaît. Cela nous donne envie de rire. La musique ici devient un signal qui indique l'apparition d'un personnage comique.

Dans un autre film, la musique joue aussi un rôle indicateur. Jean Renoir a prêté beaucoup d'attention à la musique de *Boudu sauvé des eaux* (1932). Selon Bazin: «La fonction de la musique dans *Boudu* est, essentiellement un indicatif érotique, soit annonciateur, soit signalisateur, soit encore triomphant et symbolique<sup>142</sup>». La musique surgit au moment du prélude quand M. Lestingois et sa maîtresse Anne-Marie s'amuse et s'embrassent ; la musique vient aussi annoncer la séquence de l'attente du rendez-vous nocturne, séquence où Anne-Marie attend impatiemment dans sa chambre la visite de M. Lestingois ; la musique accompagne encore la scène de Boudu et de Mme Lestingois dans laquelle il la prend dans ses bras et l'embrasse. Pour stimuler l'imagination des spectateurs sur la scène suivante, le réalisateur fait un zoom sur l'image du zouave qui joue du clairon dans un tableau de cette chambre et fait entendre une musique de fanfare. Nous attendons normalement une musique douce et lente pour une scène d'amour. Le désaccord ici entre la vue (une scène d'amour) et l'ouïe (une musique de fanfare forte et rythmée) crée une telle contradiction qu'on a envie de rire. Pourtant rien n'est spécialement comique, ni l'image, ni la musique. De plus, cette musique de fanfare a une autre signification : le triomphe. La fanfare est souvent entendue dans l'armée pour encourager les soldats ou les féliciter de la victoire. Dans le film, c'est le triomphe de Boudu. En faisant la cour à Mme Lestingois, il réussit à continuer à rester chez les Lestingois, même si, à ce moment-là M. Lestingois ne supporte plus ses comportements sauvages. D'ailleurs, c'est sans doute aussi un triomphe de Boudu vis-à-vis de la femme.

L'indicateur du comique apparaît aussi dans des films plus récents. *Hibernatus* (1969) un film joué par Louis de Funès se sert aussi de cette fonction musicale. Après 8'40 de film, au moment de la réception des fiançailles du jeune couple, Hubert Barrère de Tartas (Louis de Funès), le père du marié remarque que tous les hommes

---

<sup>141</sup>Michel Chion, *Le Son au cinéma*, op.cit., p. 177.

<sup>142</sup>André Bazin, *Jean Renoir*, op.cit., p. 31.

qui sont à la réception ont la légion d'honneur. Il se demande pourquoi il n'a pas encore reçu la sienne. Il est tout de suite pris d'angoisse. À ce moment, une musique militaire de fanfare se fait entendre. Elle est forte et bien rythmée. Dans le tempo, on voit que les images défilent (gros plan de la tête inquiétante de Tartas, gros plan d'une légion d'honneur sur le col d'un autre, encore un autre, etc.) accompagnées par une lumière rouge clignotante. Chaque coupe de l'image convient au rythme musical. Cela donne aussi un effet comique. La musique ne convient pas à la psychologie du personnage (inquiet, indigné) mais prend le contrepoint de la situation : rythme régulier, puissant, triomphant. Cette contradiction crée aussi un ton comique qui convient exactement au genre du film.

## **1.2 La dimension psychologique**

La musique de film ajoute à l'image des objets ou des environnements, une dimension sentimentale pour transmettre le ton principal du film ou celui d'une situation précise, comme nous l'avons montré dans la partie précédente : la musique est un indicateur. En voyant une porte s'ouvrir, on ne saisit pas exactement ce qui va se passer. Mais si on entend une musique au même moment, la compréhension sera plus facile. Une porte s'ouvre, mais la mélodie s'est faite inquiétante, aiguë, voilà un signe de menace ou de danger.

Excepté cette fonction d'indicateur, la musique de film peut aussi montrer la pensée et les sentiments des personnages, parfois même leurs caractères et leurs personnalités. Sur un gros plan du visage sans expression d'un personnage, la musique nous transmet son mouvement psychologique : méditation, souvenir, sommeil, rêve, spiritualité, angoisse, désir... ou encore, une tempête sous un crâne si la musique est tumultueuse. C'est une dimension psychologique qu'elle va ajouter à l'image.

### 1.2.1 Les caractères des personnages

Connaître la personnalité et le caractère d'un personnage du film ne se fait pas tout de suite en un rien de temps. Au fur et à mesure de l'avancement des intrigues, nous percevons le caractère d'un personnage et le découvrons petit à petit. Mais la musique quelquefois peut nous donner des indices et nous fait vite un croquis du personnage assez efficace. Ainsi Jean-Claude Petit, musicien qui compose la musique de *Cyrano de Bergerac* (1990), parle d'un thème de trompette. Il pense que la trompette, c'est le nez de Cyrano, c'est le caractère du film, son âme.

Sacha Guitry aime bien présenter ses personnages dès le premier moment du film — dans le générique. En plus des images, il ajoute toujours une musique intéressante. Prenons *Désir* (1927) comme exemple. La présentation des personnages dans le générique des personnages est soutenue par une musique pleine d'humour et qui ponctue la présentation de chacun : Monsieur le ministre est accompagné par une mélodie sérieuse, quant à madame, elle a droit à un motif relativement élégant. La jeune femme de chambre a une musique espiègle, celle du valet de chambre est un peu plus sérieuse mais amusante quand même. À la fin, la cuisinière petite et grosse, apparaît sur une musique de la même mélodie mais avec un timbre plus grave. Différencier les personnages en leur attribuant à chacun une musique propre, l'idée se retrouve dans *Pierre et le Loup*, conte musical pour enfant composé par le musicien russe Prokofiev.

Ce petit croquis musical apparaît encore une fois dans le film. Dans la séquence du soir où tout le monde va se coucher. Les images des personnages défilent. Chaque fois qu'on change de personnage, la musique change. Pour s'adapter à la personnalité de chacun, la musique reste dans le style de celle du générique. Grâce à ces musiques personnalisées du générique, nous repérons facilement la description musicale des personnages. Un motif spécial se sert d'un tempo et d'un timbre spécifiques pour décrire un personnage. Cela arrive souvent dans les films comiques ainsi que dans les dessins animés. Même si le portrait du personnage est caricaturé nous voyons clairement que la caricature convient au film comique.

Dans les films plus récents, nous avons des exemples du même genre. Au début du film *Le Prénom* (2010), nous avons aussi une petite séquence de présentation des personnages qui se fait essentiellement par une voix off, mais la musique intervient souvent pour accentuer ce que la parole mentionne. Par exemple, « Claude,



premier trombone à l'orchestre de Radio France, il est ... » nous entendons ce contenu de voix off avec une symphonie au fond pour signaler son métier. Ensuite c'est Vincent qui va être présenté : «voici l'irrésistible, le seul et unique...Vincent Larcher » La musique change de ton. Nous entendons, au moment de l'apparition de tous les héros une musique grandiose qui ajoute un effet dramatique, en contraste avec le ton ironique de la voix off. Cela donne tout de suite envie de rire aux spectateurs.

### ***1.2.2 Le dimension psychologique des personnages***

Divers sentiments sont souvent évoqués par la musique, la joie comme la peine, la satisfaction comme l'indignation.

Dans le film *Knock* (1951), à la fin lorsque la médecine exerce sa domination dans le village, le docteur Parpalaid vient rendre visite à Knock. Ce dernier lui dit qu'il a l'air fatigué et qu'il a besoin de quelques jours de repos. Parpalaid est confus. Il ne sait pas si son cher confrère dit cela pour lui trouver une place à l'hôtel ou bien si c'est sa santé qui est vraiment en péril. Le docteur Parpalaid soutenu par Mme Rémy et une autre personne, avance lentement, monte les escaliers et s'installe dans une chambre. Pendant tout ce temps, le visage de l'acteur ne peut exprimer aucune émotion. Il ne doit montrer ni la peur ni le doute. Pourtant l'hésitation et la confusion doivent être devinées. Grâce à la musique, les spectateurs obtiennent une indication plus claire. C'est une musique lente, pas forte, qui ajoute un sentiment mélangé : le doute, la peur, l'hésitation, la confusion. Tout est là. L'acteur n'a pas besoin de parler.

La musique enrichit le monde intérieur du personnage. Grâce à la musique, l'apparence du personnage peut être moins sentimentale ce qui rend le jeu d'acteur plus naturel. La musique exprime souvent un mélange de plusieurs sentiments dont il est difficile de rendre compte par le langage. Doubant le jeu plutôt naturel de l'acteur, la musique arrive quand même à enrichir la personnalité du personnage.

Dans *Cyrano de Bergerac* (1990), il y a une petite séquence dans laquelle Cyrano est déçu et triste lorsqu'il apprend que Roxane est amoureuse de Christian. Il reste seul dans sa chambre, récite un poème à voix basse. Étant donné son orgueil, Cyrano ne va sûrement pas montrer sa tristesse d'avoir perdu son amour. Il va cacher

son secret. On voit à l'image un gros plan de face de Cyrano. Il est immobile, regarde dans le vide. Une larme est vaguement visible dans ses yeux. Une petite musique de fond accompagne sa voix. Ce sont essentiellement des violons jouant une mélodie tendre et douce qui évoque le monde intérieur de Cyrano. Il a un amour tendre et est aussi un homme sentimental. Il est bien sûr triste mais va assumer son destin.

L'amour est un thème qui va bien avec la musique des instruments à cordes, plus fine et plus expressive pour le chagrin.

Dans *Marius* (1931), après la déclaration d'amour de Fanny, les deux jeunes gens se cachent pour la première fois dans la chambre de Marius. Une atmosphère amoureuse enveloppe complètement la scène. Mais à ce moment-là nous entendons une musique nostalgique, à la place d'une mélodie heureuse, jouée par un violon seul. Au lieu de Fanny et Marius à l'image, nous voyons la décoration de la chambre. Sur le mur, deux ou trois petits tableaux, des bateaux. Avec toutes ces indications discrètes plus la musique, on comprend que ce que le réalisateur veut montrer, c'est la tristesse de Marius qui veut partir pour les pays lointains et naviguer sur la mer. Mais maintenant, l'amour est là, il se sent prisonnier de ce bel amour. La tristesse, le regret et la contradiction sont pour Marius seul. Ce sentiment compliqué est bien illustré par la musique.

Dans *Fanny* (1932) la musique a joué le même rôle. Quand Fanny sait qu'elle est enceinte, elle monte sur la colline et prie Notre Dame de la Garde. À ce moment-là Fanny est troublée, triste, désespérée et accablée. Mais au lieu d'une musique dramatique qui accentuerait l'état d'âme de la pauvre fille, une musique douce, plutôt tranquille se fait entendre pour accompagner une Fanny en larmes. La musique fait référence à sainte Marie, à la mère. D'un côté, Fanny va être mère, d'un autre côté elle fait penser à sa mère Honorine, une femme indépendante et brave. La musique devient douce et maternelle et suggère que Fanny va être pardonnée.

La dimension psychologique du personnage n'est pas forcément exprimée par les paroles, par l'expression du visage ou par le langage gestuel. La musique est un moyen efficace de transmettre des sentiments. En plus d'accentuer la signification transmise par l'image, la musique y ajoute aussi des aspects différents. Au cinéma, la description des sentiments est ainsi rendue encore plus riche et plus complexe. La personnalité des personnages est développée grâce à la musique.

## 1.3 L'époque

Deux éléments indicateurs, dans un film, peuvent nous laisser entrevoir l'époque à laquelle l'histoire se passe : le costume et la musique. Le premier nous montre directement ce que sont les habitudes ou la mode vestimentaire du moment. Tandis que la musique opère plus discrètement. Elle nous fait entendre le style musical de l'époque. Dans ce sens-là elle joue un rôle de deuxième costume. Le costume déguise les acteurs ; la musique décore l'aspect acoustique. Le costume et la musique vont dans le même sens.

La musique du générique est souvent le thème principal de la bande sonore. Elle suggère le ton principal du film et indique en même temps l'époque où se passe l'histoire. Dès le premier moment du film, les spectateurs se rendent compte du contexte historique.

### 1.3.1 Film en costumes

Les spectateurs saisissent la différence entre les films en costumes et les films modernes au premier moment où ils entendent la musique. Les films de Louis de Funès ont toujours peu de musique d'accompagnement, même s'il est lui-même pianiste. Il fait en sorte de concentrer l'attention des spectateurs sur son jeu : des mimiques, des gestes, des paroles... Pour lui, outre la fonction de créer l'effet comique, comme nous l'avons mentionné plus haut (voir 1.1.2 Indicateur du comique), la fonction principale de la musique est d'indiquer l'époque de l'histoire. Le musicien Jean Bizet a écrit pour *L'Avare* (1980) une musique de style baroque en se servant du violon, du clavecin, du piccolo, etc, qui met dès le début le spectateur dans l'ambiance du 17<sup>ème</sup> siècle. La musique de *L'Avare* (1980) accompagne le texte original de Molière. Le réalisateur s'est efforcé de rendre la dimension historique du film.

Toutefois, même si De Funès utilise peu la musique dans ses films, il n'hésite

pas à s'en servir quand c'est nécessaire. Cette fonction d'indicateur de l'époque se retrouve dans un autre film de Louis de Funès : *Hibernatus*(1969). Un homme congelé au début du 20<sup>ème</sup> siècle dans les glaces du Pôle Nord est retrouvé en 1970. C'est un phénomène qui choque le monde de la science. Les scientifiques décongèlent l'homme et, pour le protéger, vont recréer, avec sa famille, un environnement artificiel de la Belle Époque. Les habits, les moyens de transports, la façon de se comporter des gens, etc. Tous les détails sont pensés. En outre, quand les images de l'époque apparaissent à l'écran, on entend par moments une musique du courant romantique. Elle est là pour signaler l'époque aux spectateurs et elle favorise la création d'un environnement artificiel. Elle renforce leur conscience du changement dans le temps, comme une barrière qui marque un décor artificiel (créer l'environnement de la Belle Époque en 1970) dans une fiction (le film entier). Cette séquence de la Belle Époque est comme l'introduction d'un film en costumes dans un film moderne.

Pour *La Fausse Suivante* (2000), une pièce de Marivaux créée au 18<sup>ème</sup> siècle, Benoît Jacquot, a choisi comme illustration sonore du film, «les Charmes », musique au clavecin de François Couperin. La musique de ce musicien baroque de la fin du 17<sup>ème</sup> siècle convient bien à l'époque du film. Elle apparaît au moment de l'entracte pour maintenir le spectateur dans l'histoire et éviter que l'ambiance ne retombe. Même momentanément sans image et sans action, les spectateurs ne quittent pas le 18<sup>ème</sup> siècle.

Un autre film se sert aussi de la musique du moment pour faire la transition entre les séquences. *Un Fil à la patte*, une pièce de Feydeau créée en 1894, adaptée par Michel Deville en 2005, est aussi un film en costumes. Le réalisateur a choisi la musique de Charles Gounod qui est parfaitement adaptée au film.

Le musicien Jean-Claude Petit a dit : «La musique de film ne peut pas être une simple illustration sonore de scènes, dans ce cas ce n'est pas une œuvre, c'est juste un fond sonore <sup>143</sup> ». Ce musicien commence sa carrière comme pianiste accompagnateur, il devient ensuite, dès 1966, arrangeur, compositeur et orchestrateur d'artistes de variétés. Après une période comme compositeur de toutes sortes de musiques, il passe finalement à la composition exclusive de musique de film et signe les plus grands succès, *Manon des sources* (1986), *Cyrano de Bergerac* (1990), *Le Hussard sur le toit* (1995), *Beaumarchais, l'insolent*(1996)...

---

<sup>143</sup> Entretien réalisé le 21 juin 2006 à Paris par Benoît Basirico.  
<http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=petit-ent>

Pour un film comme *Cyrano* ou *Beaumarchais, l'insolent*, il compose une musique grandiose, riche de sentiments divers. C'est une musique symphonique, plutôt classique qui nous ramène à la période où l'histoire se passe, un parfait fond sonore, mais aussi un indicateur de l'époque.

François Ozon s'amuse aussi en tournant des films en costumes, par exemple dans son film, *Potiche* (2010). À l'origine, c'est une comédie en deux actes écrite par Barillet et Grédy, spécialement pour Jacqueline Maillan qui incarnait le rôle de Suzanne.

En 2010, François Ozon l'a adaptée au cinéma. Avec entre autres, Catherine Deneuve dans le rôle de Suzanne.

C'est une histoire qui se passe dans les années 1970, dans une famille bourgeoise de province, Suzanne Pujol est la femme au foyer et soumise d'un riche industriel Robert Pujol qui dirige son usine d'une main de fer. Tout changera à la suite d'une grève et de la séquestration de son mari...

Ozon voulait reconstruire exactement l'atmosphère de l'époque. Il a d'abord fait très attention aux vêtements et aux accessoires des acteurs. Par exemple, la forme de la poitrine de Nadège, ses lunettes; le pull et le jean de Laurent (Depardieu a été surpris, et a dit que c'était lui jeune); beaucoup de coiffures ainsi que le produit de coiffure, la laque, que Nadège met sur ses cheveux. Bien sûr, il y a le survêtement rouge de Suzanne quand elle fait son jogging du matin dans la première séquence du film. Ozon a repris exactement le même survêtement rouge que celui de Jacqueline Maillan à qui le réalisateur rend hommage.

Outre les habits, la musique a une place importante pour rendre crédible l'atmosphère des années 70. Par exemple, au début du film, Suzanne range la cuisine tout en écoutant la radio. Quand on entend la chanson *Emmène-moi danser ce soir*, elle la fredonne. Cette chanson est interprétée par Michelle Torr en 1978. Populaire à l'époque, la chanson porte en elle beaucoup d'idées du moment. Outre la mélodie, les paroles aident aussi à décrire le statut de Suzanne dans la famille: une femme au foyer, une «potiche» qui est petit à petit délaissée par son mari (comme la chanson le dit: «Il n'y a plus que tes amis et le football qui comptent pour toi/Et j'ai l'impression que tu ne vois plus en moi que la mère de tes enfants») dans la vie tranquille après leur mariage. Mais Suzanne est plutôt joyeuse dans son propre monde (elle écrit de petits poèmes, fait du sport tous les matins, adore les petits animaux et la nature). Il y a de l'innocence en elle et elle est aspirée par la beauté de la vie. Elle a

envie de changer cette vie trop tranquille avec son mari. Les paroles de la chanson correspondent bien à ce que Suzanne a dans le cœur : « Mais ce soir j'ai envie de déposer mon tablier/De me faire belle pour toi comme par le passé ».

Après cette utilisation de la chanson populaire des années 70, Ozon continue à accompagner son film de la même façon. Les chansons entendues successivement dans le film ont la même efficacité que *Emmène-moi danser ce soir*. Il a utilisé *Parlez-vous français* (1978) de Baccara, *Qu'est-ce qui fait pleurer les blondes* (1976) de Sylvie Vartan, *J'ai oublié de vivre* (1977) de Johnny Hallyday, *More than a woman* (1977) du groupe britannique «The Bee Gees», *1 2 3* (1976) de Catherine Ferry, *Viens faire un tour sous la pluie* (1975) du groupe «Il était une fois», etc. Ces chansons prises avec ou sans paroles cadrent globalement avec l'atmosphère de l'époque.

Mais à la fin du film, Suzanne Pujol gagne l'élection municipale. Elle fait un discours, puis chante la chanson de Jean Ferrat, composée en 1963 : *C'est beau la vie* (1963). C'est l'apogée de la vie de Suzanne et aussi celle du film. Même si l'époque de la chanson sort du cadre des années 70, les paroles et les sentiments qu'elle transmet sont parfaitement adaptés à la situation :

Tout ce qui tremble et palpite  
Tout ce qui lutte et se bat  
Tout ce que j'ai cru trop vite  
A jamais perdu pour moi

Pouvoir encore regarder  
Pouvoir encore écouter  
Et surtout pouvoir chanter  
Que c'est beau, c'est beau la vie.

La réussite d'une femme et la fin heureuse d'un film comique méritent bien pareille chanson. Pour les films dont l'époque est clairement marquée par le cadre, la musique peut certainement communiquer l'air du temps. Mais ce n'est pas son rôle unique. Parmi les nombreux sens que la musique peut avoir, on peut aussi privilégier le contenu qu'on veut exprimer. Ainsi, à la fin du film de Jean-Marie Poiré *Ma femme s'appelle Maurice* (2002), après toute une série d'événements affolants, Georges, infidèle agent immobilier abandonné par sa femme et sa maîtresse est dans un jacuzzi

avec Maurice Lappin, bénévole d'une association caritative déguisé en femme. Tous deux chantent ensemble *Le lundi au soleil* (1972) de Claude François. C'est aussi une chanson hors du cadre de l'époque. Mais elle convient parfaitement à la fin du film, peut-être regrettable mais quand même joyeuse.

### 1.3.2 Films modernes

Dans les films modernes, la musique de film porte aussi la marque de l'époque. Outre la musique pure, les réalisateurs commencent à y mettre des chansons. Les chansons ont certainement une fonction différente de celles des comédies musicales. Elles ne sont pas liées à l'intrigue, mais à l'ambiance et à l'époque où se passe l'histoire du film.

Le compositeur Ennio Morricone écrit sous la direction du réalisateur Édouard Molinaro, une musique pour *La Cage aux folles* (1979) dans le style des années 80 : un rythme dansant de musique de discothèque. Cette musique répond à la fois à l'atmosphère de l'histoire (une boîte de nuit à Saint-Tropez) et à la suggestion de l'époque (fin des années 1970 début des années 1980 où l'on a l'habitude de la musique rythmée d'instruments électroniques).

La musique du style des chansons de variété commence à apparaître aussi dans *Les Bronzés* (1978), rythmée par des instruments électroniques. Il y a deux musiques essentielles qui attirent notre attention : la chanson principale qui apparaît dans le générique et la chanson nommée *Village* enregistrée et chantée par la fanfare *Ad da île*. L'histoire du film se passe dans un Club Med pendant les vacances d'été. *Village* est la chanson du village. Elle apparaît à plusieurs reprises, pour créer l'ambiance et situer l'endroit. Néanmoins la chanson principale du film n'est jouée qu'au générique. Elle nous permet de deviner l'époque du film. Dès le générique, on entend cette chanson *Sea, sex and sun*, portant un nom ressemblant à la pièce originale *Amour, Coquillages et Crustacés*. Cette chanson a été écrite par Michel Bernholc et Serge Gainsbourg. Ce dernier jouissait d'une grande réputation dans les années 1970-80. Ses quatre albums phares (*Histoire de Melody Nelson*, 1971, *Vu de l'extérieur*, 1973, *Rock around the bunker*, 1975 et *L'Homme à tête de chou*, 1976) sont tous écrits et

composés durant les années 70. Avant-gardiste de la chanson française, il a marqué son époque. Sa musique très personnelle se reconnaît immédiatement. Nous sommes tout de suite transportés dans les années 70. Une musique avec un fort caractère est un marqueur de l'époque et peut, dans ce cas-là, «télétransporter» les spectateurs à l'époque voulue par le réalisateur.

Dans les cas précédents, l'histoire du film se passe à la même époque que la réalisation du film. Les musiciens composent à l'instant ce dont le réalisateur a besoin. Ils se soucient plutôt de la concordance de leur musique à l'action et à l'intrigue du film. La musique de film reflète donc naturellement l'époque.

## 1.4 La transition

Patrice Pavis conclut dans son ouvrage, *L'analyse des spectacles*, que les fonctions de la musique dans la mise en scène occidentale portent essentiellement sur les aspects suivants: le décor acoustique, c'est-à-dire créer, illustrer et caractériser une atmosphère; un bruitage pour faire reconnaître une situation; la création d'une suite de l'ambiance et finalement « la ponctuation de la mise en scène, notamment pendant les pauses de jeu, les changements de décor<sup>144</sup> ». Nous avons déjà mentionné les trois premières fonctions dans les parties précédentes en faisant différents regroupements. À propos de la ponctuation de la mise en scène, nous verrons, dans ce développement, des exemples concrets. Ce sont les indications que donne la musique pour indiquer l'écoulement du temps et le changement des séquences dans un film.

Sur la scène du théâtre, la division en acte impose une coupure naturelle pour suggérer le développement de l'intrigue ainsi que l'écoulement du temps. Pendant la représentation, les changements de scènes et d'actes s'appuient donc souvent sur la musique. À la fin de la scène, on éteint la lumière ou on augmente la musique, souvent sans fermer les rideaux. Le personnel vient sur la scène sombre changer le décor. D'un côté, la musique prolonge l'ambiance de la scène qui vient de finir afin que l'émotion des spectateurs ne retombe pas complètement et dans l'obscurité, la

---

<sup>144</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op.cit., p. 133.



musique est alors le seul lien qu'on peut avoir avec la pièce de théâtre. D'un autre côté, d'un point de vue pratique, la musique peut aussi cacher les bruits quand on modifie le décor.

L'intérêt de cette musique au moment des changements de scènes au théâtre, est apparemment inutile au cinéma. Pourtant, en réalité nous remarquons que, dans de nombreux films, la musique de « ponctuation » existe et qu'elle enrichit le film.

Dans le film *La Fausse Suivante* (2000) de Benoît Jacquot, la musique de transition de scènes est utilisée exactement comme pendant la représentation théâtrale sur scène. À la fin de l'acte I et à celle de l'acte II, l'image est fondue en noir en même temps que la musique se fait entendre. Le moment du changement d'acte ne dure que cinq secondes car dans un film, il n'y a pas besoin du temps de réaménagement du décor comme sur une scène. Le sens pratique de cette musique de transition n'existe plus. Elle y est avec le fondu en noir, simplement pour faire allusion à la pièce de théâtre. *La Fausse suivante* (2000) de Benoît Jacquot est une œuvre spéciale. Ce n'est pas un théâtre filmé, tout se passe dans un théâtre vide et on suit la caméra jusque dans les coulisses. Le tournage se passe complètement comme celui d'un vrai film. On s'arrête et on peut reprendre plusieurs fois la même séquence. Mais ce n'est pas un vrai film non plus. Car Jacquot fait tout pour qu'il ressemble à une pièce de théâtre : la lumière, le costume, le jeu d'acteur, même les entractes. On se régout de cette confusion entre pièce de théâtre et vrai film. La musique de transition ici fonctionne comme lors de la représentation théâtrale et signifie en plus que ce film ressemble au maximum à une pièce de théâtre.

Dans *Un Fil à la patte* (2005) de Michel Deville, la situation est différente et moins artificielle. Quand la musique résonne, les spectateurs ont toujours les images devant les yeux. Entre la première partie et la deuxième partie (qui correspondent aux actes I et II de la pièce), la musique de transition accompagne une courte séquence dans le jardin chez la baronne. Lucette croise Viviane et l'aide à modifier sa robe de mariage. Ce détail n'existe pas dans la pièce. Deville l'ajoute ici pour suggérer plus profondément le lien entre les deux femmes (qui ne se connaissent pas d'après la pièce). Entre la deuxième et la troisième partie du film, il y a aussi un moment de transition. La musique accompagne une description par des gros plans de l'appartement de Bois d'Enghien : peinture de portrait, la peau et le noyau d'un fruit, un verre à vin... Grâce à la musique, nous avons le temps de contempler l'environnement dans lequel se passera la suite de l'histoire.

Un cas plus exceptionnel de musique de transition se trouve dans *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Jean Renoir. Pour aller d'une séquence à l'autre, au lieu de mettre le fondu au noir ou le fondu enchaîné Renoir filme un voisin qui joue de la flûte. On entend chaque fois la même musique de flûte qui est jouée à ce moment. En plus, à chaque phase de transition, on voit le même voisin. Ces séquences de transition commencent toujours par le voisin, quelquefois debout à la fenêtre, filmé en plan de bas en haut ; parfois, il est assis, filmé par un plan rapproché au niveau de la poitrine. L'image du voisin ne dure pas longtemps, mais la musique de flûte est plus longue, accompagne des images des rues (on voit un chat sur le toit, Notre-Dame de Paris, les quais de la Seine, etc.), puis le cinéaste met un fondu enchaîné pour revenir à l'histoire.

La musique de flûte et l'image de ce voisin sont donc devenues un signal. En voyant et en écoutant cela, nous comprenons immédiatement que l'histoire passe à l'étape suivante. Ces transitions entre les séquences, en plus de nous faire sentir l'écoulement du temps (le voisin est toujours là, jour après jour), créent aussi d'autres effets : elles accentuent la tranquillité de la vie quotidienne (la musique joue un rôle essentiel : une mélodie pure de flûte fait sentir la tranquillité) ; ou fournissent un contexte plus complet (on voit l'environnement du quartier et de la ville).

Dans les arts de spectacle comme le théâtre et le cinéma, la musique prend sa propre place. Elle n'exerce pas un effet direct. Le monde visuel et le monde sonore sont différents. Au contraire de l'image qui peut nous choquer, la musique éveille en nous des sentiments. Elle a cette nature de suggestion. Georges Hacquard a dit dans son livre :

[...] la musique est évocation subjective, aux sensations intraduisibles; elle s'adresse au fond le plus secret de l'individu, très souvent sans qu'il en ait conscience, et l'oblige à réagir spontanément en tant qu'individu, non plus collectivement et presque publiquement comme le fait l'image<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, op.cit., pp. 72-73.

Le cinéma profite de cette capacité d'évocation de la musique. Dans un film, la musique est devenue un outil pour amener les spectateurs à ressentir l'ambiance principale, l'époque, à découvrir les caractères des personnages et à pénétrer leurs sentiments et leurs pensées. Les énigmes musicales sont ainsi parsemées dans le film. Décoder ces énigmes est aussi un plaisir quand on regarde un film. Comme Wagner le dit: «là où les autres arts disent: cela signifie, la musique dit: cela est<sup>146</sup> ». C'est la musique qui donne le plus de précision.

---

<sup>146</sup>Richard Wagner, cité par Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles, op.cit.*, p. 131.

## 2. L'image de suggestion

Par rapport à la suggestion de la musique, celle de l'image paraît plus efficace. On a souvent, en effet, cette impression qu'

un seul coup d'oeil suffit à un spectateur pour saisir une atmosphère, pour faire le tour d'un personnage ou d'un paysage, alors que le son ne prend un sens que dans la durée<sup>147</sup>...

L'image est censée être directe, efficace, quelquefois même choquante. Dans tous les arts de spectacle, l'effet visuel est le support essentiel pour transmettre des informations. Comme Pavis l'écrit,

au théâtre, les émotions des acteurs n'ont pas à être réelles ou vécues; elles doivent avant tout être visibles, lisibles et conformes à des conventions de représentation des sentiments. [...] Au théâtre, les émotions sont toujours manifestées grâce à une rhétorique du corps et des gestes où l'expression émotionnelle est systématisée, voire codifiée. Plus les émotions sont traduites en attitudes ou en actions physiques, plus elles se libèrent des subtilités psychologiques de l'indicible et de la suggestion<sup>148</sup>.

Pour le public, assister à un spectacle signifie tout d'abord regarder ce qu'on montre. Même les sentiments, les émotions peuvent être extériorisés et manifestés explicitement par le jeu de comédien. Cette façon de « montrer » est essentielle sur la scène. À l'écran, est-ce le même cas ?

L'art cinématographique se sert des images pour s'exprimer. C'est son langage essentiel. L'image montre, raconte, décrit et nous fait découvrir directement le contenu d'un film: personnage, environnement, décor, intrigue, etc. Ici, nous n'allons pas discuter sa fonction évidente, mais nous allons découvrir une autre utilisation de l'image. Elle peut aussi transmettre des informations d'une façon détournée. Elle ne montre plus, elle suggère. Claudel se demande :

Pourquoi ne pas utiliser l'écran comme une espèce d'affiche et de projection de la pensée où toutes sortes d'ombres et de suggestions plus ou moins confuses ou

---

<sup>147</sup> Georges Hacquard, *La Musique et le cinéma*, op.cit., p. 45.

<sup>148</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op.cit., p. 53.

dessinées passent, bougent, se mêlent ou se séparent<sup>149</sup>?

Selon lui, on projette à l'écran la pensée qui s'affiche toujours par des voies détournées. Ce qu'on montre à l'écran est en fait un mélange avec des indicateurs plus ou moins clairs. La suggestion est ainsi une façon assez importante pour s'exprimer.

L'image peut suggérer plusieurs choses : elle communique des messages d'une façon indirecte, indique sans montrer, fait savoir sans dire. Elle peut aussi créer du suspense, surtout dans certains genres de film, comme dans le film policier. Le regroupement des images, l'intervention étrange d'une courte image peuvent très bien laisser entendre les sens particuliers. L'image montre aussi le monde intérieur d'un personnage de manière indirecte. Le réalisateur évite les gros plans du visage du personnage concerné mais présente d'autres illustrations à sa place. Finalement, l'image est capable de faire des métaphores. Au lieu de montrer directement la personne ou l'objet, on montre une représentation métaphorique de cette personne ou de cet objet.

## 2.1 Suggérer des messages

Nous voyons dans plusieurs situations que les messages ne sont pas communiqués directement. Dans certains cas, la communication directe n'est pas nécessaire (ou n'est pas autorisée), dans d'autres cas, les images portent un sens au deuxième degré : soit une signification à développer, soit un indice caché qu'on retrouvera plus tard.

### 2.1.1 *Ce qu'on ne montre pas*

De nos jours, il n'y a presque plus de tabous à l'écran du cinéma. Tout est autorisé, tout est possible, des scènes de sexe à celles de violence et de crimes

---

<sup>149</sup> Paul Claudel, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, p. 117.

sanglants en passant par des scènes politiquement sensibles. Pourtant les limites existaient. Ce sont les cinéastes et les spectateurs qui les ont repoussées au fur et à mesure.

Retournons dans les années 1930, les spectateurs n'avaient pas encore l'habitude de voir directement des scènes d'amour sur le grand écran. Au lieu de risquer de choquer les spectateurs, les cinéastes s'adaptent à leur niveau de tolérance et détournent cet obstacle. L'amour à l'écran reste pudique : les amoureux s'embrassent. La scène d'amour s'arrête au baiser sur la bouche. Quand l'histoire a besoin d'aller plus loin, des solutions techniques sont développées. Le fondu en noir après le baiser est souvent adopté. Mais dans certains cas, nous voyons des images plus inventives.

Dans *Boudu sauvé des eaux* (1932), on a une scène d'amour physique. Mme et M. Lestingois ne supportent plus ce clochard Boudu qui salit la maison et met partout du désordre. Il crache même dans un livre de Balzac. M. Lestingois, petit bourgeois intellectuel, bienfaiteur de Boudu, n'arrive pas à lui dire de s'en aller. C'est Mme Lestingois qui va parler à Boudu. Mais quand ils se trouvent tous les deux en tête à tête, Boudu la provoque et l'embrasse. Elle se rebelle au départ mais accepte finalement pour satisfaire son besoin sexuel. Après que Boudu a embrassé Mme Lestingois, la suite n'est pas montrée mais suggérée : tous deux disparaissent du plan, en même temps que la caméra monte, s'arrête sur un tableau accroché au mur. Le réalisateur zoome alors sur un zouave qui joue du clairon. Côté sonore, on entend une musique de fanfare. Un triomphe de Boudu ? Mais surtout une transition naturelle pour la séquence suivante : M. Lestingois reçoit sa décoration. Un orchestre de fanfare joue devant sa boutique. La musique reste la même.

Cette façon de cacher la scène d'amour est meilleure qu'un simple fondu en noir. L'image est alors pleine d'humour. Il semble que le zouave joue du clairon pour célébrer le merveilleux amour. De plus, ce zouave introduit la suite de l'intrigue. L'image est en adéquation avec le canal de son : une fanfare joyeuse et triomphante. La décoration signifie le succès de M. Lestingois. Il a sauvé la vie d'un clochard. Mais ce qui est ironique c'est qu'à ce moment de gloire, M. Lestingois perd son statut de mari vis-à-vis de sa femme, à cause de ce même Boudu qu'il a sauvé. Cette image est porteuse d'une grande valeur de suggestion.

Dans le film *Le Père Noël est une ordure* (1982), ce que l'image voulait cacher et suggérer est tout autre chose. Le film est adapté d'une pièce comique du café-

théâtre. Dans ce film plein d'humour noir, il y a une séquence violente : par accident, Félix, fiancé miteux de Josette (individu violent au sein du couple et voleur invétéré) déguisé en père Noël, a tué d'un coup de revolver le dépanneur de l'ascenseur. Ainsi le cadavre devient « gênant ». Josette, SDF, petite protégée de « D'Arresse-Amitié » aide son fiancé à faire disparaître le cadavre : ils le découpent dans la cuisine et mettent les morceaux dans plusieurs sacs plastiques.

Cette scène ne serait pas choquante, s'il s'agissait d'un film d'horreur. Mais dans un film comique et léger, cette sorte de scène n'est pas adaptée. Ce que les créateurs voulaient montrer c'est surtout la situation absurde mais non le fait sanglant lui-même. Il n'est pas nécessaire d'exhiber le cadavre déchiqueté et sanguinolent. Le réalisateur Jean-Marie Poiré nous laisse entrevoir quelques images de loin. On voit la porte de la cuisine au bout du couloir et un coin de table. Josette, de profil, devant la table est occupée à travailler comme dans une boucherie. On voit ses gestes mais non les objets dans ses mains. Félix passe de temps en temps. On le voit à peine. Lui aussi, est très occupé par ce travail de découpage. Mais en réalité, nous n'avons rien vu.

Le résultat est un tas de sacs bien propres et attachés, posés par terre. Quand ils indiquent à Pierre que « le cadavre est là », nous n'éprouvons pas de terreur mais plutôt une envie de rire, tellement la situation est irréaliste et absurde.

Dans ces cas-là les messages sont transmis par des images indirectes. Les spectateurs comprennent tout à travers ces suggestions. Par rapport aux images crues, cette façon détournée donne plus d'agrément au film. Comme le dit un vieux proverbe chinois: « la distance crée la beauté ». La façon directe n'est pas forcément la meilleure des façons. Une manière réservée, implicite a quelquefois une efficacité qu'on n'attendait pas.

### ***2.1.2 L'image de la fin du film***

La fin du film ordinaire ne fait que montrer le dénouement logique de l'histoire. Surtout pour un film comique, les spectateurs ont assez ri pendant la projection, une fin simple et directe peut parfaitement les satisfaire. On n'a pas besoin de morale à retenir ou de pensées à approfondir. Un simple point final convient bien. Pourtant, dans des cas exceptionnels, la fin d'un film comique peut porter un autre

sens que le simple dénouement de l'histoire. Ce peut être une ouverture vers l'avenir, un épilogue qui permet aux spectateurs de connaître *à grosso modo* le devenir du héros. L'image ne montre pas directement les personnages concernés, mais des paysages pour donner un sens particulier afin de souligner quelques aspects de leur vie ou de leur personnalité. Dans ce cas-là, l'image n'est plus un outil d'illustration mais de suggestion.

Le film de Renoir *Boudu sauvé des eaux* (1932) fait encore office de modèle. À la fin du film, Boudu est retombé dans l'eau et est redevenu un clochard libre. On voit que Boudu chantonne la chanson « au bord de la rivière » de Léo Daniderff en mangeant son pain et son fromage, tout content. La caméra pivote lentement de gauche à droite et montre un plan panoramique de la rivière : une image paisible. Il fait beau, les gens se promènent en bateau. On voit des arbres, des maisons, le pont, etc. Puis, un plan en contre-plongée vers le ciel lui succède. On voit les tours pointues de la cathédrale. Sur ce fond du ciel, des ouvriers ou des clochards comme Boudu défilent devant la caméra. Ils avancent en chantant la même chanson. Quand le dernier est passé, on revoit le ciel vaste et dégagé, la tour pointue de la cathédrale est toujours là, notre l'angle de vue est toujours de bas en haut.

La rivière, la nature, le ciel, la chanson... tout cela transmet un message de liberté surtout le ciel à la fin, fixé comme un décor permanent. Il est vaste et sans limite. La tour pointue de la cathédrale s'élève haut, c'est le chemin par lequel l'âme monte au paradis. Cette tour ajoute donc un sentiment de liberté et d'élévation. Ces images naturalistes reflètent bien le sentiment de Boudu : plus de normes sociales, plus de pression, plus de contraintes. Il est maintenant libre comme un oiseau prêt à s'envoler dans le ciel. Nous pouvons aussi imaginer que la prise de vue de bas en haut est l'angle d'observation de Boudu qui est allongé sur l'herbe au bord de la rivière. Il a retrouvés les gestes confortables de son ancienne vie.

Cette fin donne à voir à la fois le destin du personnage principal et l'intention du réalisateur. Renoir valorise toujours la nature, celle de l'environnement et aussi celle de l'être humain.

Comme les impressionnistes, il admire la nature. Cette admiration transparaît aussi dans son film. Renoir a presque une obsession pour l'eau, et dans sa filmographie, plusieurs films ont un rapport avec l'eau: *La fille de l'eau* (1924), *Boudu sauvé des eaux* (1932), *l'Étang Tragique* (1941), *Le Fleuve* (1950). Dans *Boudu*, l'eau est un symbole de liberté. Ce clochard Boudu est venu de l'eau, c'est-à-dire de nulle



part, de la nature. Renoir a une logique et une vision du monde profondément naturalistes :

[...] un élément qui, sans aucun doute, m'influença dans ma formation d'auteur de film est l'eau. Je ne conçois pas le cinéma sans eau. Il y a dans le mouvement du film un caractère inductible qui l'apparente au courant des ruisseaux, au déroulement des fleuves. [...] en réalité les liens qui unissent le cinéma et la rivière sont plus subtils et plus forts presque inexplicables<sup>150</sup>.

En ce qui concerne les êtres humains, Renoir garde un regard humaniste. Cela a forcément des influences sur sa conception artistique. Quand il parle de son acteur fétiche Michel Simon, il fait référence aux tableaux de la Renaissance :

Le film a été conçu avant tout, dit Renoir, pour mettre en valeur le talent de M. Simon, cet acteur génial qui correspond exactement, pour moi, à l'idée que je me fais de l'artiste de la Renaissance, c'est-à-dire l'homme qui pouvait, à l'image de Benvenuto Cellini ou de Léonard de Vinci, s'exprimer par une gamme extrêmement étendue de moyens<sup>151</sup>.

D'autres dénouements de film mettent aussi l'accent sur le paysage, mais en transmettant un sens complètement différent, par exemple, chez Pagnol. La fin de *Marius* (1931) est plutôt une fin dramatique : Marius quitte Fanny, la fille qui l'aime profondément et qu'il aime. Il embarque sur « la Malaisie ». La dernière image du film est composée d'un plan panoramique. C'est aussi une plongée sur le vieux port. « La Malaisie » le quitte, s'éloigne vers l'horizon. L'effet de contre-jour nous laisse voir que le bateau se dirige vers le soleil. L'image est doublée par une musique tragique et grandiose. L'ensemble a une signification assez claire : Marius « épouse la mer », comme il l'a dit à Fanny au moment où ils ont rompu. Il va voyager loin. On ne pense même pas à son retour. Pour les spectateurs, ce bateau suscite en effet une série de questions. On se demande ce que Fanny et César deviendront ? César n'est pas encore au courant du départ de son fils. Il est avec la petite et prévoit le mariage. À ce moment-là, il n'est qu'un père fier et heureux. Quelle sera sa réaction une fois au courant ? Et les vieux amis de César ? Et la mère de Fanny ? On sent que l'histoire n'est pas terminée. On attend impatiemment la suite. De plus, cette vision du bateau

---

<sup>150</sup> Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, op.cit., 1974, p. 46.

<sup>151</sup> Jacques Lorcey, *Michel Simon : un sacré monstre*, op.cit., p. 91.

qui navigue vers le soleil est loin d'être pessimiste. C'est une ouverture au niveau de l'espace et donc porte une signification d'espoir dans l'avenir.

Si la fin de *Marius* (1931) prépare la suite de l'histoire, il existe aussi des fins qui répondent au début du film pour former un cercle.

*Un Air de famille* (1996) de Cédric Klapisch se termine sur une scène de nuit à l'extérieur. On voit un plan panoramique un peu plongeant sur une banlieue, au bord d'une voie de chemin de fer. Cette dernière image répond à la première image du film : en fin d'après-midi, par une même prise de vue, on voit un plan d'un bâtiment au coin de la rue, c'est le café d'Henri « Au père tranquille ». Une moto vient de très loin, de la droite de l'image, suit la rue et tourne devant le café, puis s'éloigne dans la rue de gauche. La dernière image saisit le même angle de vue. La même moto repasse en sens inverse. Cette fois-ci, elle vient de la rue de gauche et s'éloigne dans la rue de droite. Quand le motocycliste tourne devant le café, on voit, derrière lui, sa copine. Nous pouvons imaginer qu'ils ont passé la soirée ensemble et rentrent chez eux maintenant. Pour le son, en plus de la musique de fond, on entend Henri parler au téléphone avec sa femme Arlette qui a quitté la maison dans l'après-midi pour « réfléchir » chez une amie.

La même prise de vue, à différents moments de la journée, le sens inverse du trajet de la moto, tout cela forme une circularité au niveau de la structure du film. On retourne au point de départ de l'histoire. La vie tranquille est une répétition sans fin. La semaine prochaine, on se reverra au bar d'Henri. Il y aura toujours des histoires de famille. C'est pareil pour tout le monde, on rentre du travail, revient à la maison, dans la famille, tous les jours, toutes les semaines, tous les ans. La répétition souligne la banalité de la vie mais aussi sa tranquillité et ainsi le bonheur. Dans le roman *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, Milan Kundera définit le bonheur à l'aide du chien Karénine. Tous les après-midis, il veut aller se promener avec son maître comme tous les chiens. Kundera conclut donc que le bonheur est une aspiration à la répétition éternelle. Dans le film, nous voyons aussi ce retour constant à la famille — le coup de fil d'Arlette en est bien une preuve. La semaine prochaine quand on se reverra, le même « air de famille » se jouera peut-être.

### 2.1.3 Les objets suggèrent les intrigues à venir

Quelquefois, de brèves images sont des indices importants pour les intrigues à venir. Ces images ne durent que quelques secondes mais nous laissent voir beaucoup plus de choses qu'on ne le croit. Cela fait partie du langage du cinéma qui suggère et transmet des informations à sa manière propre.

Cette méthode remonte à l'époque du film muet. Quand tout devait être dit par images, le réalisateur se préoccupait encore plus des raccords ainsi que de la logique entre les images qui se succédaient. On insiste bien sur les détails clés. Ces détails nous fournissent des renseignements pour suivre le développement de l'histoire et aussi pour mieux comprendre les personnages.

Dans *Les Nouveaux Messieurs* (1928) de Jacques Feyder, une série d'images révèlent indirectement la relation entre les personnages.

Au début du film, Suzanne, la danseuse de ballet, se prépare dans sa loge où Jacques, l'électricien, vient de changer une ampoule. Visiblement, il est sous le charme de la danseuse et en est tombé amoureux. Après une conversation entre les deux, on voit que la danseuse ne le déteste pas. Quand Jacques part, on voit une image en gros plan du coin de la table : des foulards, une fleur et le petit sac-à-main de Suzanne. Le sac-à-main est au milieu du gros plan, exquis, joli et cher. On observe surtout, sur le sac, un logo (image 1) : les lettres «S » et «V » s'entrelacent. Les spectateurs ne peuvent pas savoir sur le moment à quoi cela sert. Les gros plans suivants vont dévoiler cette énigme. On voit ensuite sur la porte d'une grosse voiture la même épigraphe (image 2). C'est la voiture du comte de Montoire-Grandpré. Pour confirmer cette appartenance, le réalisateur nous fournit encore une image de gros plan (image 3) : un bouton de la veste du chauffeur, sur lequel on voit toujours l'épigraphe « S » et « V ». Maintenant, si l'on se réfère à l'image du sac-à-main, on comprend que Suzanne est la protégée de M. le comte de Montoire-Grandpré.



image 1 : *Les Nouveaux Messieurs* (1925) réalisé par Jacques Feyder.



image 2 : *Les Nouveaux Messieurs* (1925) réalisé par Jacques Feyder.



image 3 : *Les Nouveaux Messieurs* (1925) réalisé par Jacques Feyder.

Une des relations principales entre les personnages de ce film est claire. Il en reste une autre aussi essentielle : celle entre Suzanne et Jacques. Le réalisateur la révèle presque au même moment. La relation entre Suzanne et Jacques est sentimentale. Feyder la suggère grâce à une fleur. Retournons à l'image 1, nous voyons à côté du sac-à-main une fleur. Cette fleur, tombée du bouquet de M. le comte, est récupérée par Jacques avant le retour de Suzanne. Jacques lui offre cette fleur comme étant la sienne. Comme le dit un proverbe chinois : « emprunter une fleur pour l'offrir au Bouddha » au sens propre comme au sens figuré Suzanne, contente, la garde et la pose juste à côté de son sac. Ensuite, nous voyons une main hésitante prendre la fleur et la mettre sur le sac. Quand Suzanne prend la voiture de M. le comte pour rentrer chez elle, elle regarde cette fleur, la sent et la met soigneusement dans son sac. Les spectateurs captent des informations : ce garçon lui plaît mais cela doit rester secret dans sa relation avec «SV». Un peu plus loin, la fleur réapparaît dans la séquence à la maison : Suzanne est très contente que le comte lui ait procuré le statut de danseuse étoile du théâtre national. À ce moment-là la fleur est tombée par terre, à côté des pieds de Suzanne et du comte (image 4). Cette séquence annonce le destin de cette « relation de fleur » et fait pressentir la cruelle réalité



image 4 : *Les Nouveaux Messieurs* (1925) réalisé par Jacques Feyder.

Ces gros plans d'objets sont comme de petits morceaux de puzzle. On les sème dans le film. Les spectateurs ramassent ce puzzle morceau par morceau et comprendront plus tard la totalité de l'histoire. Cette technique de suggestion développée dans la période du film muet transmet sa vigueur à la génération suivante. Une fois le seuil du parlant franchi, on communique les informations importantes dans les dialogues. Mais les petites images de suggestion continuent leur office.

Dans *Fric-Frac* (1939), nous avons la séquence de la balade en vélo. Il est presque midi, Jo et René cherchent un endroit pour déjeuner. Ils trouvent un petit restaurant et s'installent à une table en plein air. En attendant le repas, Jo apprend à René à jouer aux dés. À ce moment-là, il remarque la jolie broche de René. La broche est filmée en gros plan à partir de l'angle d'observation de Jo. En rentrant rejoindre Marcel et Loulou, René s'aperçoit qu'elle a perdu la broche. Les spectateurs connaissant le métier de Jo, devinent tout de suite que c'est lui qui l'a volée. Puis cette histoire de broche est délaissée. On l'oublie presque. À la fin du film, Marcel et Loulou se réconcilient : Marcel oublie Loulou et Loulou la bijouterie. À ce moment-là, Jo lui rend la broche de René. Les soupçons des spectateurs sont confirmés : c'est bien Jo qui a volé la broche.

Les images de suggestion transmettent des informations assez clairement et souvent les confirment plus tard. Elles contribuent ainsi au développement des intrigues. Mais dans les films comiques, cette sorte de suggestion aide aussi à apporter une note d'humour.

Au début de *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), Maurice, bénévole aux « secours fraternels » arrive chez Georges. Pendant que ce dernier est au téléphone,

Maurice examine l'appartement. Un aquarium attire son attention. Il regarde de près les poissons et imite leurs gestes. Puis un gros plan montre une boîte colorée de «souricide» à côté de l'aquarium, les spectateurs expérimentés savent donc immédiatement ce qui va se passer. Évidemment, Maurice, prend le «souricide» pour nourrir les poissons qui vont mourir peu après.

Ici, l'image n'a pas du tout affaire avec l'histoire ni l'intrigue ni le personnage. Elle ajoute simplement une petite touche comique au film. Sa fonction de transmission des informations devient moins importante après la période du film muet.

## 2.2 Créer du suspense

En plus de transmettre des informations, les images de suggestion peuvent aussi créer du suspense. Il existe surtout au premier degré, c'est-à-dire au niveau des intrigues. Le suspense est depuis toujours l'outil le plus efficace pour accaparer l'attention des spectateurs. Pourquoi les romans ou les films policiers sont-ils si populaires ? Les créateurs savent tous qu'il faut maintenir le suspense.

Créer du suspense est une technique bien maîtrisée. Dans la création des œuvres policières, roman ou film, la recette change peu.

*Huit Femmes*(2002) est au départ une comédie policière en trois actes de Robert Thomas, créée en 1961. Dans les années 70, elle a connu son heure de gloire dans le théâtre de Boulevard. Robert Thomas a écrit des comédies policières dont une a été achetée par Hitchcock (*Piège pour un homme seul*). Le réalisateur américain voulait l'adapter au cinéma, mais il est mort avant d'avoir le temps de s'y atteler.

En 2001, François Ozon a tourné une comédie policière musicale sur la base de *Huit femmes* et a gardé le même titre. L'histoire a lieu dans les années 1950. Dans une grande demeure bourgeoise, on se prépare à fêter Noël. Cependant, une découverte macabre bouleverse ce jour de fête... Le maître de maison Marcel est retrouvé mort, assassiné dans son lit, un poignard planté dans le dos. Autour de lui, huit femmes : sa femme, coquette et menteuse, sa belle-sœur, vieille fille aigrie, sa belle-mère, avare et ivrogne, sa fille aînée, peu vertueuse, sa cadette mal élevée et gavée de romans noirs, la bonne, perverse, la gouvernante, joyeuse... enfin sa sœur,

ancienne danseuse retirée en province après une vie tumultueuse. Ces huit femmes sont bloquées dans la maison. Elles doivent faire leur enquête elles-mêmes.

Dans ce genre d'histoire, le suspense paraît indispensable du début à la fin. Ozon a très bien réussi à rendre crédible cette ambiance.

L'ambiance de suspense commence tout d'abord par le personnage du mort — Marcel — le maître de maison. Dans la pièce de théâtre, ce personnage n'existe que dans les dialogues des huit femmes. On parle de lui mais à aucun moment il n'apparaît sur scène. Mais dans le film, plusieurs images de dos (jamais de face) de Marcel sont insérées dans la narration des femmes. Il voit sa fille aînée Suzon, sa femme, sa sœur, sa belle-mère... tout le monde. Nous voyons vaguement sa silhouette par un plan de contrechamp, soit sa tête, soit son dos, soit son profil, à la rigueur un gros plan sur ses mains devant son ventre. Même s'il embrasse sa fille, on le voit toujours de dos. Ce personnage n'a aucune réplique à dire. Il n'existe pas vraiment dans l'histoire. Cependant, il est le centre de la famille, de ces femmes et donc de l'histoire. Dès le premier moment, les spectateurs ont envie de le rencontrer. Au fur et à mesure, le suspense est entretenu avec ses apparitions vagues (il existe même un plan de face derrière les rideaux), cette énigme n'est jamais résolue même à la fin.

On trouve un autre personnage énigmatique dans le film *Beaumarchais, l'insolent* (1996). Quand Beaumarchais est en Angleterre, il rencontre le chevalier d'Éon. Ce dernier lui présente l'Américain Arthur, dans le jardin, au moment de la soirée. Les trois hommes s'éloignent vers le fond du jardin en discutant, on voit alors une personne de dos au premier plan : un espion anglais qui surveille Beaumarchais depuis son arrivée et qui lui causera des problèmes plus tard : l'armée anglaise arrête Beaumarchais dans un bistrot auprès du quai. Sur le moment, le réalisateur sème une graine de suspense dans le cœur des spectateurs pour qu'ils se demandent de qui il s'agit. Le plan de dos dissimule la vérité et suscite ainsi le doute.

Un autre moment de suspense dans *Huit Femmes* (2002) est beaucoup plus bref que le suspense lié à Marcel. L'arrivée de Pierrette, la sœur de Marcel, crée une ambiance de suspense. La description dans la pièce de théâtre est bien représentée au cinéma. On entend d'abord un bruit. Les sept femmes se rassemblent apeurées. « ([...] tout le monde bat en retraite vers le fond de la pièce) » (Acte I). La peur, la panique, le doute les saisissent. Dans le film, Ozon filme les femmes à travers les grilles de la porte avec un lent travelling de droite à gauche pour imiter le regard de la personne qui est à l'extérieur de la maison (image 5). Les spectateurs empruntent ses

yeux sans connaître son identité. Quand le suspense atteint son apogée, Pierrette apparaît. Voilà un soulagement pour les sept femmes, mais aussi pour les spectateurs.



image 5 : *Huit Femmes* (2002) réalisé par François Ozon.

L'ambiance de suspense peut être créée non seulement par des images isolées mais aussi par des images qui se succèdent et qui sont liées par la technique cinématographique.

Dans *Marius* (1931), une séquence suscite bien du suspense.

Après avoir parlé avec Panisse, Fanny sort de sa boutique. Par une coupe nette, on passe directement à l'image de Marius qui est en train de fermer le bar. Encore une coupe nette, on voit que Panisse ferme aussi sa boutique. Fanny se cache jusqu'à ce que Panisse parte. Puis elle va chez Marius. Les images se succèdent à un rythme rapide en raison des coupes et nous comprenons la simultanéité des actions. Que va faire Fanny? La question se pose naturellement au moment où les images défilent.

Ensuite, dans la scène de déclaration d'amour au bar, nous voyons aussi plusieurs coupes. Cette fois, ce sont des images de bateau qui interviennent. Pendant que Fanny raconte son amour pour Marius, on voit de temps en temps une image de bateau : on fait les préparatifs du départ. Le désir de partir au fond du cœur de Marius est mis en avant à travers des images du bateau. Entre son rêve et l'amour de Fanny que choisira-t-il ? Ce soir, partira-t-il ou non? Les spectateurs sont tout de suite comme Fanny, saisis par ce suspense.

Dans d'autres cas, l'impression de suspense est comme une question qui se pose dès le premier moment du film. Dans *Musée haut musée bas* (2007), le suspense s'installe dès le générique. Nous voyons des images d'animaux, qui n'ont apparemment rien à voir avec le sujet du film (le musée). Au premier plan, nous



voyons des insectes, des canards, plus loin, des visiteurs devant le musée. Ensuite, nous revenons contempler deux grenouilles devant le musée. De plus, la musique s'arrête. Les grenouilles coassent. Nous ne voyons pas du tout quel est le lien entre ces animaux et le musée. Il faudra donc chercher la réponse dans le film.

Le suspense, élément important du film pour maintenir l'attention des spectateurs, est créé à l'aide des techniques cinématographiques, comme des coupes rapides et des prises de vue particulières. Les unes contrôlent le rythme du film tandis que les autres offrent l'angle d'observation choisi par le réalisateur. Ainsi de façon très efficace, la suggestion crée le suspense.

## 2.3 Montrer le monde intérieur pour ajouter de l'émotion

La description de l'émotion paraît facile à réaliser dans un film. Souvent, le réalisateur tourne un gros plan du visage du personnage concerné. Les spectateurs peuvent voir clairement de très près son expression : larmes aux yeux, sourcils froncés, lèvres tremblantes, joues rouges etc. Grâce au langage gestuel, dans les films parlants, au ton des paroles, les spectateurs ont tous les moyens pour appréhender l'émotion qu'on veut leur transmettre.

La description directe est bien sûr efficace et a un pouvoir puissant. Cependant, existe-t-il un autre moyen pour révéler le monde intérieur du personnage ?

Les films de Pagnol sont de bons exemples dans ce domaine de suggestion.

Juste avant le dernier plan de *Marius* (1931) (qu'on a déjà analysé), dans la dernière séquence, plusieurs courtes images du bateau viennent alterner avec des images de narration. Quand Marius et Fanny sont dans la chambre de Marius, Fanny prétend qu'elle ne veut pas de mariage et fait partir Marius pour qu'il puisse poursuivre son rêve. Une image de quatorze secondes (sept plans) vient interrompre cette situation. On voit les mâts de « la Malaisie » et les marins qui font des préparatifs de départ tandis qu'au canal de son, on entend la voix de Marius décrire son envie de partir. Quand Fanny entraîne César pour que Marius puisse échapper aux yeux de son père et embarquer, on voit encore des images du bateau. Quand César parle avec Fanny de l'avenir jusqu'à la fin du film, les images du bateau s'intercalent

quatre fois :

- 1) la voile et la proue du bateau qui s'avance lentement et se tourne vers le large;
- 2) quand ils montent dans la chambre, «la Malaisie »commence à partir ;
- 3) les voiles de «la Malaisie »tournent et le bateau part ;
- 4) quand on appelle C ésar pour lui dit que Marius part, on voit, par un plan panoramique, «la Malaisie »sortir du port.

Ces images sont très brèves. Mais les spectateurs ne peuvent pas se tromper sur l'intention du réalisateur. Elles suggèrent le départ du bateau et préfigurent le départ de Marius. L'intervention de ces quelques secondes d'images est beaucoup plus efficace que d'autres moyens pour annoncer le destin des amoureux. En plus, en voyant ces images, on sait que le départ du bateau est de plus en plus proche. Marius va partir. La situation est donc devenue de plus en plus tendue. Fanny a le cœur de plus en plus serré. Une tension est créée par ces courtes images de bateau. Jusqu'à l'évanouissement de Fanny, nous n'avons pas vu de gros plan sur son visage. Mais quand elle tombe, on trouve que c'est logique et naturel. Les images du bateau extériorisent son sentiment et préparent sa tristesse.

Étant donné que le rêve de Marius de partir en mer reste secret et que sa blessure est assumée en silence, l'émotion qui passe entre ce couple amoureux ne s'exprime pas facilement. Ils ne disent rien, mais chacun, de son côté, rumine sa propre douleur. Toujours dans *Marius*, dans la séquence de chez Fanny : ils profitent de l'absence de la mère de Fanny pour se voir chez elle. Marius y passe la nuit. Le moment passé dans la chambre de Fanny est silencieux. Il n'y a que de la musique. Marius a l'air tourmenté. Il est visiblement obsédé par quelque chose. Fanny ne dit rien, le regarde. Ensuite, nous passons aux images de la nature : la mer houleuse dans la nuit, l'orage, la pluie et un phare tout seul. Ces images se succèdent, nous font comprendre l'agitation de l'esprit de ces deux jeunes amoureux. L'un a une forte envie de partir (sur la mer) tandis que l'autre est noyée dans la tristesse (la pluie sera ses larmes) et la crainte de perdre son bien aimé (elle veut être son phare pour lui indiquer le chemin du retour). Ces deux sentiments sont très puissants, puissants comme l'orage sur la mer qui est capable de tout bouleverser.

Cette façon de montrer la pensée des personnages n'est pas moins forte que la description directe. Cela laisse un espace à l'imagination, la possibilité d'associer des sentiments à ces images, comme tous les arts essaient de le faire.

Moins dramatique, mais avec beaucoup d'humour, *Un Air de famille* (1996) nous fournit un autre exemple. Au début du film, Betty montre sa mauvaise humeur dans le café de son frère Henri. Le serveur du café Denis, qui est l'ami secret de Betty, nettoie le sol. Il lui parle, essaie de la déridier. Mais elle est toujours en colère. À ce moment-là, l'image d'un attrape-mouche électrique vient couper leur dialogue. Une mouche s'écrase. On entend un petit bruit et puis rien. Denis jette un coup d'œil à l'appareil. Il n'a rien à dire à Betty nerveuse. Le sentiment suicidaire de Denis est traduit par l'attrape-mouche. Il vient volontiers vers Betty mais se soumet devant sa colère.

Cet appareil apparaît de nouveau un peu plus tard, quand tout le monde attend Arlette, la femme d'Henri. Personne ne sait où elle est. Le silence s'installe. On ne sait pas quoi dire. Pour accompagner ce moment de silence, le réalisateur, au lieu de mettre de la musique, double cette image par des bruits de l'environnement : le bruit des mouches, de l'oiseau, du train qui passe, la respiration du chien, etc. On voit une mouche entrer dans l'appareil et se faire griller. L'appareil matérialise ce silence gênant. Il fait « taire » les mouches.

Cet appareil apparaît à chaque moment embarrassant. Il est cruel (il attire les mouches et les électrifie). Il éteint la passion (il fait taire Denis) et l'ambiance chaleureuse (il met fin à la discussion de la famille). Cet appareil illustre bien l'ambiance du moment et montre l'embarras des personnages d'une façon indirecte et humoristique.

## 2.4 Signaler l'écoulement du temps

Les effets de liaison du cinéma aident à créer des transitions plus naturelles. La fermeture des rideaux au théâtre ramène les spectateurs à la réalité qu'ils le veulent ou non. La transition des séquences dans le film ne laisse pas les spectateurs sortir de l'ambiance. Les signaux de la transition des scènes comportent souvent deux éléments : l'image et le son. Dans la partie précédente concernant la musique, nous avons déjà vu quelques exemples de la transition liés à la musique. Dans cette partie,

on va voir ce que peut faire l'image. En fait, la transition s'appuie souvent sur l'écoulement du temps : quelque temps après, d'autres choses se passent. Mais ce n'est pas nécessairement synonyme de transition, de changement. Il arrive qu'on ne veuille que dire «le temps passe ». Comment le cinéma exprime-t-il tout cela ?

### **2.4.1 La transition**

Tout d'abord, il s'agit de la transition. Dans les cas de l'adaptation des pièces au cinéma, le film reprend souvent la structure de la pièce de théâtre. Il est divisé en autant de parties que la pièce a d'actes et au même moment.

Par exemple, le film *Huit femmes* (2002) est divisé en trois parties comme la pièce. Quand l'auteur Robert Thomas indique « rideau » dans la pièce de théâtre, Ozon fait aussi une pause pour son film. Étant donné que tout se passe dans la maison, on change le côté de la prise de vue pour signifier le passage entre les actes. Entre les actes I et II, c'est un traveling de droite à gauche à l'extérieur de la maison. On voit que la neige couvre la voiture. Ensuite, avec un fondu enchaîné, on passe à l'intérieur de la maison puis on s'arrête sur une image du dos de Gaby devant la fenêtre. La caméra fait un zoom en avant, les spectateurs sentent qu'on va reprendre l'intrigue. Entre les actes II et III, c'est la nuit. Toujours à l'extérieur de la maison, un plan fixe montre la porte. La neige tombe tranquillement. À travers les vitres de la porte, on voit la lumière dans la maison. Ce plan dure dix secondes.

«Quelques temps après... » ou «la nuit tombe... », ce genre d'explication est traduit par des images de transition : le changement de lieu et le passage du jour à la nuit suggèrent cet écoulement du temps, marquent la transition.

En certaines occasions, outre des images, on ajoute un intertitre pour préciser la durée du temps. Dans *Marius* (1931), les images de transition présentent toujours des paysages. On passe d'une vue de la mer de nuit à celle de jour. Une vue panoramique sur le vieux port vient prendre le relais. En même temps l'intertitre s'affiche : « quelques mois plus tard... ». Dans *Potiche* (2010), «quelques mois plus tard ... » s'affiche aussi une fois. Suzanne court, vêtue d'un survêtement bleu (au début du film, son survêtement est rouge). Le changement de couleur signifie un changement de situation : elle demande le divorce.

En fait, dans ces cas-là, l'image devient naturellement moins importante au niveau de l'expression car elle ne fait que boucher le trou de la transition. Toutes les informations nécessaires sont transmises par l'intertitre. L'image est donc le contexte, le paysage de fond de l'intertitre. Elle perd son intérêt de suggestion.

#### **2.4.2 *Le temps passe***

Mais à de rares moments, on arrive à combiner les deux éléments : l'image de transition et la précision du temps. Par exemple, quand on veut montrer le passage du jour à la nuit.

Dans *Potiche* (2010), il y a une petite séquence dans laquelle on montre le changement de période, le passage du matin au soir. Le réalisateur filme la maison à l'extérieur par un plan d'ensemble. On voit la lumière diminuer progressivement. Ces quelques secondes matérialisent l'écoulement du temps et explicitent, bien sûr, le passage du jour à la nuit. C'est clair et naturel.

Une autre expression de l'écoulement du temps apporte une note d'humour. L'image passe au sens figuré pour exagérer la situation. Au début du film *Le Dîner de cons* (1998), Jean, l'ami de Pierre qui organise «le dîner de cons», rencontre François Pignon dans un TGV. Comme Pierre le dit dans le film, François Pignon a «une belle tête de vainqueur (des cons)». Dès son apparition, on peint son portrait. Il s'assoit en face de Jean et commence à parler de ses maquettes fabriquées en allumettes. Pendant ses interminables explications, on voit deux images : la réaction de Jean et le TGV qui siffle et fonce. Jean paraît très intéressé au départ, puis se lasse et à la fin semble bien fatigué. Pignon ne le lâche pas même quand le train est arrivé à la gare. L'image du TGV paraît trois fois avant qu'on arrive à la gare. Chaque fois elle ne dure que deux ou trois secondes. Il passe par les champs, par une petite gare. Il ne s'arrête pas, Pignon non plus. Il parle tout au long du trajet.

Ces quelques images brèves de train rompent la monotonie du dialogue champ contrechamp entre Jean et Pignon. Le train roule à fond, Pignon parle à fond. Un long trajet, pour lui, se fait en un rien de temps, puisqu'en arrivant il dit «on n'a pas vu le temps passer du tout». Le train existe comme une référence à Pignon. Il signale l'écoulement du temps mais Pignon ne s'en rend pas compte.

## 2.5 Faire une m étaphore

Si le réalisateur est comme l'écrivain (l'auteur du film), il a aussi sa rhétorique propre. Ozon aime la métaphore. Quelquefois il s'agit d'une représentation imaginaire pour présenter des informations nécessaires.

Le générique de *Huit femmes*(2002) est plutôt dans ce cas. Dans la pièce, Robert Thomas présente chaque personnage, leur identité et leur personnalité avant le commencement de l'histoire. Par exemple, «Augustine, sœur de Gaby, physique acide. Se plaint de tout, toujours, à tout le monde, a cherché en vain un mari qu'elle n'a pas trouvé. Elle fait payer cet échec à sa famille. Passe les fêtes de Noël avec plaisir, car elle est gourmande.» Outre cette présentation, l'auteur insère des descriptions à propos des caractères des personnages au fur et à mesure du développement de l'histoire. Prenons toujours Augustine comme exemple, elle apparaît «style vieille fille sans âge, cheveux tirés, robe ordinaire. »(Acte I).

Ozon remplace la présentation des personnages par une métaphore originale : dans le générique, on fait la présentation des fleurs et des actrices. Chaque femme correspond à une fleur.



Isabelle Huppert dans le rôle d'Augustine. *Huit Femmes* (2002) réalisé par François Ozon.

Outre le caractère, les couleurs de cette fleur correspondent aux couleurs de son costume. Cette couleur, rouge-marron, n'est pas une couleur liée à la jeunesse. Elle est plutôt sombre, discrète, correspond à un certain âge. Les piquants représentent son caractère : elle est difficile, sévère, jalouse.

C'est dans cette logique qu'Ozon présente les personnages. Il faut que plusieurs éléments s'accordent : caractère du personnage, couleurs du costume et fleur. Ainsi Catherine Deneuve (Gaby) est une orchidée léopard, Fanny Ardant (Pierrette) une rose rouge, Danielle Darrieux (Mamy) une violette, Emmanuelle Béart (Louise) une orchidée blanche, Virginie Ledoyen (Suzon) une rose rose, Ludivine Sagnier (Catherine) une marguerite et Firmine Richard (Madame Chanel) un tournesol.

La suggestion se fait aussi bien par la musique que par l'image. Si la suggestion par la musique peut apparaître sur la scène de théâtre, celle de l'image appartient surtout au cinéma. C'est avec la technique cinématographique que cette fonction de suggestion est poussée à fond. Des coupes, des fondus, des travellings etc. permettent à l'auteur du film de libérer son imagination et de réaliser ce qu'on ne peut pas faire sur la scène. C'est la partie inventive du cinéma par rapport au théâtre. Plus le cinéma est libéré des contraintes théâtrales, plus facilement il trouve son statut d'art à part entière. La quête de l'art cinématographique est fondée sur la suggestion. C'est la clé du langage de cinéma.

Cependant, ce qui permet au cinéma de couper le cordon qui le lie au théâtre c'est le changement libre de lieu. En sortant des limites de la scène, tout est différent. Ce changement est radical et révèle la rupture entre ces deux arts.

### 3. Lieu scénique et lieu filmique

Le lieu est un élément de discussion important. Le cinéma se distingue beaucoup du théâtre grâce à la possibilité de changement de lieu. Comme Bazin l'a souligné, le théâtre se caractérise par rapport au cinématographe, par l'artifice et la déimitation de son lieu :

[...] quel qu'il soit, le décor constitue les parois de cette boîte à trois pans, ouverte sur la salle, qu'est la scène. Ces fausses perspectives, ces façades, ces bosquets ont un envers de toile, de clous et de bois.

Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique le décor de théâtre est donc un lieu matériellement clos, limité, circonscrit<sup>152</sup> [...].

Les spectateurs sont donc invités à faire fonctionner leur imagination pour concrétiser la situation et pour se rendre compte du lieu indiqué. Cet artifice transforme une pièce de théâtre en une œuvre collective qui n'est pas limitée à son créateur, les spectateurs y mettent aussi du leur. Cet artifice manifeste se poursuit dans le jeu des acteurs.

Outre l'artifice du décor scénique, l'unité de lieu est aussi une spécificité du théâtre. Elle est souvent respectée dans les pièces classiques. Par conséquent, si un film se passe dans un même lieu, cela laisse voir naturellement le côté théâtral du film. C'est une des raisons pour laquelle les spectateurs se rendent compte qu'il s'agit d'un film adapté d'une pièce de théâtre. Cependant, même dans le domaine théâtral, le problème de l'unité de lieu a déjà été soulevé par les dramaturges. Ils ont tenté de casser cette règle. Parmi eux, il ne manque pas de grands écrivains, entre autres Victor Hugo.

Les scènes, les tableaux dans le théâtre montrent justement le changement de lieu. *Beaumarchais* de Sacha Guitry est composé de 19 tableaux qui marquent 14 lieux différents. Avec des « tableaux », on peut avoir une diversité de lieux ce qui change complètement la règle et qui rattrape la limite de l'espace dans la pièce de théâtre. Néanmoins, ce changement de lieu est toujours limité à l'intérieur. Même si, à la fin, on a une scène imagée (ex. le dernier tableau : devant le tribunal de

---

<sup>152</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 158.



l'immortalité, Molière veut présenter Beaumarchais à La Fontaine). À l'époque, cette pièce n'a pas été montrée sur scène parce que la fabrication des décors était très coûteuse. D'autres pièces, comme *Potiche*, *Ruy Blas*, *Cyrano de Bergerac* etc. n'ont pas respecté l'unité de lieu non plus. Hugo donne son avis dans la préface de *Cromwell* à propos de l'unité de temps et de lieu. Il pense que toute action a sa durée propre comme son lieu particulier. Edmond Rostand semble largement partager cet avis puisque dans sa pièce chaque acte est l'occasion de changer de lieu (Hôtel de Bourgogne, chez Ragueneau, sous le balcon de Roxane, le campement militaire des Cadets au siège d'Arras, le couvent des Dames de la Croix). Il croit qu'il est nécessaire «de donner à voir des univers variés pour donner de l'épaisseur à l'action et faire évoluer le caractère des personnages selon la situation qu'ils vivent<sup>153</sup> ».

Les lieux se multiplient pour rapprocher la représentation artificielle de la réalité, pour donner de l'épaisseur à l'action et aussi pour répondre au besoin particulier d'un certain genre de théâtre. Par exemple, dans le vaudeville, l'espace règne en maître. On a besoin d'espace pour faire fonctionner les situations comiques : les personnages qui n'auraient pas dû se voir se croisent dans un endroit et puis s'enfuient chacun de leur côté. Pour éviter une situation catastrophique, les portes claquent. Michel Corvin analyse dans son livre cette nécessité de l'espace dans le vaudeville. Il affirme que

[...]l'alternance (caché/montré) provoque un clignotement à la fois contrôlé et intempestif des espaces: du *Chapeau de paille d'Italie* à *L'Hôtel du libre échange*, de *La Dame de chez Maxim* au *Fil à la patte*, le changement de lieu est le moyen privilégié qu'invente le vaudevilliste pour exercer la faculté d'adaptation du personnage<sup>154</sup>.

En fait, l'unité de lieu est en train d'être anéantie par les dramaturges eux-mêmes. Mais par la limite et les contraintes du lieu réel—le théâtre—, l'art théâtral ne peut pas avoir autant de liberté que le cinéma. Il peut changer de lieu mais ce lieu montré aux spectateurs sera toujours artificiel ou imaginaire, puisque les paroles écrites pour une pièce de théâtre sont ainsi faites pour un «non-lieu<sup>155</sup> » ou le lieu de

<sup>153</sup> Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, édition de Magali Wiéner-Chevalier, Paris, Gallimard, 2006, Coll. «Folioplus classique », p. 360.

<sup>154</sup> Michel Corvin, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, p. 168.

<sup>155</sup> «Jacques Martineau, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, La Comédie française au cinéma », propos recueillis par Marguerite Chabrol, Tiphaine Karsenti et Jean-François Perrier, *Théâtre/Public*, n°204, «Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012, p. 94.

« tous les lieux<sup>156</sup> ». Ainsi, dans la pièce de théâtre *Le Garçon du dernier rang* (2009), le lieu est tellement abstrait que le changement de lieu est imaginaire. On est à la fois dans la classe, la galerie d'art, la maison, le parc... L'histoire s'avance dans un tourbillon de dialogues où tout s'enchevêtre en permanence sans actes, ni scènes délimitées. Dans le film d'Ozon *Dans la maison* (2012), le changement de lieu est plus fréquent, plus libre, d'une façon plus naturelle. Dans une interview, Ozon explique que son « travail premier a donc consisté à créer une structure temporelle et spatiale, à incarner le récit dans l'espace et des lieux<sup>157</sup> ».

Concrétiser des lieux est donc un travail essentiel des cinéastes et des scénaristes. Cette préoccupation influence l'écriture des textes de différentes natures. Jacques Martineau, metteur en scène du théâtre, affirme cette idée en expliquant que

Quand on écrit pour le cinéma, on écrit pour des lieux précis. On a beau prendre la parole théâtrale et la mettre dans des lieux réels, c'est comme si elle abolissait la réalité des espaces, elle leur donne une forme d'abstraction<sup>158</sup>.

Dans le cas de l'adaptation de la pièce de théâtre au film, on voit clairement que le va-et-vient entre le théâtre et le cinéma n'a jamais cessé. Poursuivant l'authenticité de la vie réelle, le cinéma se donne la grande liberté de se déplacer partout, surtout à l'extérieur, cherche à être plus près de la vie. Une fois dans la nature ou en ville, nous ne voyons pas de trace scénique. Mais dans le cadre d'un film adapté de la pièce de théâtre, on ne peut pas éviter des signaux de la scène : l'histoire se passe complètement à l'intérieur et le lieu reste le même tout au long du film. Comme un indice qui se livre automatiquement aux yeux des spectateurs, le lieu unique nous rappelle toujours le théâtre. Un lieu fermé reflète toujours le théâtre. Dans un autre cas, la scène se montre telle qu'elle est dans un film. Ce n'est pas une pièce de théâtre, ni un film, ni un théâtre-filmé. Le franchissement de lieux crée la base de l'originalité de ce genre d'œuvre. C'est exceptionnel. Mais ce genre de film démontre la relation délicate entre le lieu scénique et le lieu filmique.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> <http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-dans-la-maison/335-entretien-avec-francois-ozon>

<sup>158</sup> « Jacques Martineau *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, La Comédie française au cinéma », *art.cit.*

### 3.1 Les extérieurs

Grâce à la mobilité de la caméra, le cinéma peut réaliser ce que la scène ne permet pas : sortir d'un lieu fermé et capter les paysages sur le vif. Une fois le huis clos cassé, on a le droit de changer de lieu et d'aller à l'extérieur. Les scènes, qui se passent à l'extérieur, peuvent être tournées directement dans la rue en ville et dans la nature. Bazin a déjà contesté que

Le cinéma étant par essence une dramaturgie de la nature, il ne peut y avoir cinéma sans construction d'un espace ouvert, se substituant à l'univers au lieu de s'y inclure<sup>159</sup>.

Cette « dramaturgie de la nature » se développe. Les tournages en extérieur se multiplient. Cela convient, en effet, au développement de l'histoire cinématographique. Au début, pour se différencier des autres arts du spectacle, le film a toujours cherché à se rapprocher de la vie, à saisir sa réalité

Au théâtre, on peut construire un décor naturel sur scène. Ainsi dans la pièce *Fric-Frac* (1936), le premier acte se passe dans un coin de forêt aux environs de Paris. Édouard Bourdet nous indique dans la didascalie que le décor est vraiment une représentation de la nature : « Des arbres, de l'ombre, de l'herbe et de la mousse. Le soleil forme des tâches claires. Vers le centre deux arbres. Derrière passe un sentier qui traverse la scène. D'autres arbres au fond<sup>160</sup> ». Cette reconstruction de la nature tâche d'entraîner les spectateurs en forêt. Même les effets de lumière ont été précisés. Ce lieu, dès le départ, fait une forte impression sur les spectateurs, car on passe de l'intérieur d'un immeuble à l'extérieur, sous le soleil, sur l'herbe. Le décor fait de son mieux pour imiter l'environnement réel, mais on sait que tout est faux sur scène. On garde cette impression d'être dans la forêt et on porte l'attention sur le jeu des acteurs et sur l'histoire. Le lieu n'est qu'une petite parenthèse qui précise le contexte de ce qui va se passer. Ce n'est pas comme au cinéma. Quand le décor revendique un lieu dans la nature, on va aller tourner là-bas. Dans le film homonyme de Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara, la balade en vélo a eu lieu naturellement dans un

---

<sup>159</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p.164.

<sup>160</sup> *La Petite Illustration*, n° 825, 12 juin 1937.

coin de forêt. Cet environnement nous donne le sentiment d'être plus proche de la vie réelle. Il n'y a plus cette impression d'imitation et d'abstraction du décor théâtral sur scène.

Au théâtre, on peut aussi présenter un lieu naturel ou non d'une façon imagée. Les contraintes du théâtre font, au contraire, appel à l'imagination des spectateurs. On peut voir un cas qui pousse à l'extrême cette imitation de la nature sur la scène théâtrale. Même s'il est une adaptation du film à la pièce de théâtre, l'importance c'est qu'il montre bien la façon imagée pour créer un lieu naturel sur scène. Dans la pièce *Les Trente-neuf Marches*, adaptée du film d'Hitchcock, beaucoup de scènes impossibles à réaliser sur la scène du théâtre sont montrées par un moyen significatif plein d'humour. Par exemple, quand les personnages sont tombés dans l'eau, celle-ci est matérialisée par des bandes de tissu que l'on agite et par les mimiques des comédiens qui retiennent leur souffle. Quand les intrigues se passent dans le train, on ne voit que quatre chaises seuls les corps des acteurs oscillent en rythme pour montrer que le train avance, chaque comédien agite son écharpe ou son veston après avoir fait semblant d'ouvrir une fenêtre pour montrer que le vent vient de s'engouffrer dans le compartiment. C'est très clair mais tellement outré, faux, que c'est extrêmement drôle. Le travail supplémentaire des comédiens pour rendre le lieu crédible est un des ressorts du comique. Représenter tous ces lieux ne pose aucun problème dans un film mais l'humour est absent. C'est simplement qu'on se rend dans une situation de la vie réelle. C'est plus crédible, plus sérieux mais moins drôle.

Comme dans *Fric-Frac* (1936), dans beaucoup d'autres films, les lieux réels sont très présents. Dans *Un Chapeau de paille d'Italie* (1928), le cheval de Fadinard mange vraiment le chapeau de la dame dans une forêt. Ce n'est plus seulement une description orale du héros. Dans *Les Nouveaux Messieurs* (1929), quelques scènes passent de l'intérieur à l'extérieur, les personnages prennent la voiture et le train, le rendez-vous secret se passe au bord d'une piscine. Dans *Fanny* (1932), Fanny a parcouru les rues de Marseille et est montée à pied sur la colline de Notre-Dame de la Garde. Dans *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), nous faisons un tour à Venise avec les personnages. Dans *La Folie des grandeurs* (1971), nous allons même dans le désert et assistons à une scène dans une arène de corrida. Sans oublier *Les bronzés* (1978) qui se passe au bord de la mer dans un club de vacances du type Club Méditerranée et *Les Bronzés font du ski* (1979) qui a lieu complètement dans les montagnes, etc. En ce qui concerne le lieu, le cinéma est totalement libre. «Le cinéma

agit seulement comme un révélateur qui achève de faire apparaître certains détails que la scène laissait en blanc<sup>161</sup> ». Les spectateurs ont le sentiment de se rendre dans des lieux précis avec les personnages.

Les lieux qui apparaissent dans le film sont la plupart du temps d  j    mentionnés dans la pièce car souvent les cinéastes respectent les indications scéniques. Mais quelquefois des lieux sont ajoutés par le réalisateur parfois pour des raisons commerciales. C'est le cas dans *La Folie des grandeurs*(1971) et dans *Ma femme s'appelle Maurice*(2002), l'arène, le désert et Venise ne sont pas indispensables pour le développement des intrigues. L'ajout de ce type de scène sert à attirer l'attention des spectateurs sur de beaux paysages très touristiques.

Dans d'autres cas, les r  aliseurs se sentent obligés d'ouvrir la pièce vers l'extérieur. Lorsque Francis Veber parlait de l'adaptation de sa première pièce *Le Contrat* (1969) au film *L'Emmerdeur* (1973, 2008), il a considéré que le changement de lieu était une nécessité Il a donn  son avis dans une interview :

Lorsque je l'ai adapté pour Molinaro, je me suis aperçu que l'unité de lieu, la chambre, nuisait à l'intrigue. Dans un hôtel, les scandales et les rencontres se font à la réception. J'ai donc aéré la pièce en ajoutant des scènes dans différents cadres<sup>162</sup>.

Dans d'autres films, l'ajout des scènes qui se passent à l'extérieur permet d'apporter des renseignements sur le personnage principal. Dans *Boudu sauvé des eaux* (1932), l'élargissement du lieu clos de la scène permet à Renoir de doter Boudu d'une biographie : comment il vivait, pourquoi il se jette à l'eau. Ou encore à la fin du film, cela annonce l'avenir de Boudu : il retourne dans la nature et redevient clochard. Le Boudu de la pièce n'était pas aussi bien défini. Il est arrivé chez les Lestingois brusquement : sorti de l'eau comme tombé du ciel. Cet ajout de lieu possède non seulement la fonction d'aérer la pièce mais aussi contribue à enrichir la personnalité d'un protagoniste.

---

<sup>161</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 144.

<sup>162</sup> *Le Figaro*, le 16/04/2008.

### 3.2 Les intérieurs

Quelquefois, le lieu filmique peut laisser entrevoir la nature du théâtre. Quand le film se passe du début à la fin dans un seul endroit et à l'intérieur, les spectateurs se demandent souvent s'il s'agit d'une adaptation d'une pièce de théâtre. L'unité de lieu est une notion profondément implantée dans la tête des spectateurs. Cela forme une conception abstraite : un lieu unique, surtout à l'intérieur, représente le théâtre.

Louis de Funès a insisté pour que l'adaptation de *L'Avare* (1980) soit limitée à un lieu principal pour respecter au maximum l'esprit de Molière. Il était persuadé que

Molière a voulu faire rire en montrant le combat ridicule entre un avare et des jeunes gens. Il est hors de question d'aérer la comédie et de multiplier les lieux de tournage. Lorsque Hitchcock porte une pièce à l'écran, il en accentue le caractère huis-clos. Nous ferons de même<sup>163</sup>, [...]

Ainsi pour bénéficier de toutes les facilités techniques, ils ont tourné en studio dans la maison d'Harpagon. Comme sur une scène théâtrale, tout est spécialement construit, donc artificiel. Pour un espace construit, qu'il soit en studio, sur la scène ou dans un lieu réel, la différence est minime. Comme André Gardies explique :

L'effet de réalité ne provient donc pas de l'adéquation entre l'image filmographique et l'espace physique réel, mais de l'adéquation entre la figuration filmique et la représentation imaginaire que j'ai de l'espace de référence. [...] La représentation de l'espace diégétique n'est donc pas une affaire de « captation » de l'espace physique réel, mais une affaire de sens : il s'agit non de « représenter », mais de « signifier » l'espace de référence<sup>164</sup>.

Par conséquent, un lieu filmique, unique, à l'intérieur, recouvre le lieu scénique adapté. Les réalisateurs respectent de façon volontaire des contraintes de lieu pour que le film garde des empreintes théâtrales. Dans le cadre de l'adaptation du théâtre au cinéma, on trouve des films qui se passent entièrement ou essentiellement dans un seul endroit à l'intérieur (dans une maison, dans un salon, dans un appartement, dans un café etc.). *On purge bébé* (1931, Renoir), *Faisons un Rêve* (1936, Guitry), *Mon Père avait raison* (1936, Guitry), *Désiré* (1937, Guitry),

<sup>163</sup> Éric Leguèbe, *Louis de Funès : Roi du rire*, Paris, Dualpha éditions, 2002, p. 86.

<sup>164</sup> André Gardies, *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, p. 73.

*Quadrille* (1938, Guitry), *Hibernatus* (1969, Molinaro), *La Cage aux folles* (1978, Molinaro), *Un Air de famille* (1996, Klapisch), *Le Dîner de cons* (1998, Veber), *Huit Femmes* (2001, Ozon) et *Le Prénom* (2012, Delaporte et de la Patellière), ces films sont tous de très bons exemples.

La seule différence est que la scène du théâtre n'a que trois murs. Les spectateurs voient en permanence du même côté. Tandis que dans le film, même si l'on est toujours enfermé dans le même espace, on a l'occasion d'en voir les quatre côtés à un moment ou à un autre. De plus, le regard des spectateurs peut se placer à l'intérieur ou à l'extérieur de cet espace défini.

*Huit Femmes* (2002) se passe dans une maison bourgeoise hêbergeant le huis clos et lieu unique où se déroule l'enquête. Ozon récupère les codes du théâtre : l'unité de lieu et de temps (hormis quelques flash-back). Mais l'observation se fait depuis des points différents. Le film commence par des plans filmés depuis l'extérieur de la maison. À travers des fenêtres, nous voyons à peine le décor de l'intérieur. Une fois dans la maison, se dévoilent au fur et à mesure le côté des escaliers, le côté de la cuisine, le côté du fond et celui de la fenêtre. D'après la description de la pièce : «[...] la maison a trois issues (qui sont de belles portes avec tentures) : à gauche vers la salle à manger ; au fond vers un fumoir ; enfin à droite, vers l'office<sup>165</sup> ». Le côté fenêtre dans le film est censé être le côté des spectateurs. Par conséquent, il est moins visible dans le film, mais on a quand même l'occasion de le voir. Pendant une petite transition des séquences, on voit le dos de Gaby (Catherine Deneuve) qui est devant la fenêtre et regarde dehors. Ce côté fenêtre plus les trois autres côtés, fait vraiment ressentir le huis clos.

Dans *Un Air de famille* (1996), nous avons presque le même passage de transition dans lequel on voit le quatrième «mur» : les deux frères restent debout devant la porte. Ils ne savent pas quoi dire. On les voit de dos. Ce côté de la porte et des vitrines devait être le côté des spectateurs dans la pièce de théâtre.

De cette façon, les réalisateurs de film nous laissent entrevoir le quatrième «mur» du huis clos. En tant que spectateur, on a le sentiment d'entrer vraiment dans l'histoire avec les personnages. On se place où ils sont, on voit ce qu'ils voient. On est enfermé comme eux. Cela modifie complètement le ressenti du spectateur qui n'est plus un tiers mais qui participe à la représentation.

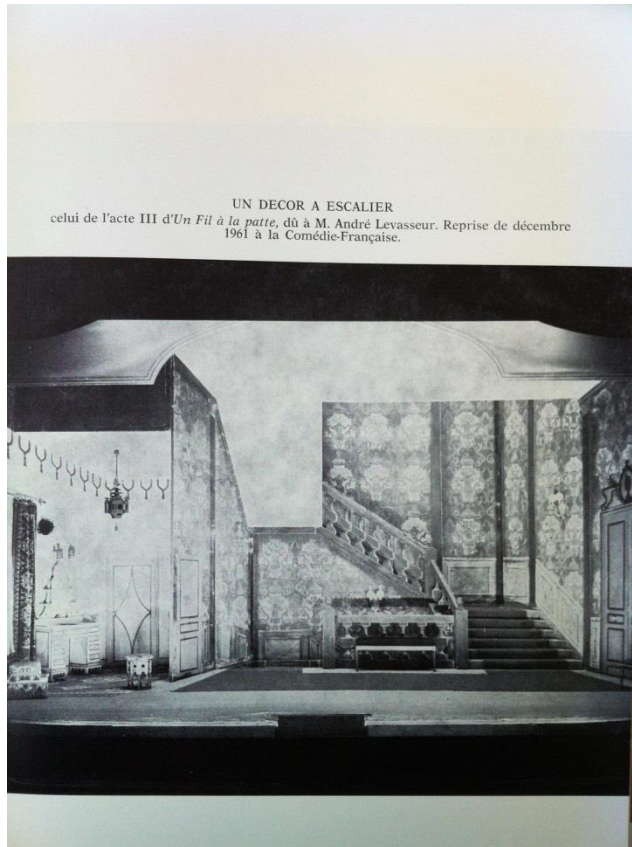
---

<sup>165</sup> Robert Thomas, *Huit Femmes*, Paris, librairie théâtrale, 1962, p. 6.

Dans d'autres cas, même si les spectateurs ne voient pas le quatrième « mur » au cours du film, ils auront naturellement ce sentiment d'être devant une scène de théâtre. Dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), la cellule est un lieu clos assez spécial, qui porte un sens symbolique lié à la perte de la liberté et à la répression. Beaumarchais y entre assez souvent. Dès le début du film, il s'y trouve. Même s'il perd sa liberté il veut toujours préparer son procès : « si je ne peux pas préparer mon procès, je suis un homme mort ». Il demande à Ménard de « corrompre » Sardine pour sa liberté. Nous ne voyons clairement que le côté lit de la cellule : Ménard au 1er plan, Beaumarchais dans la profondeur de champ ; les murs gris au fond, les vêtements blancs. Voyant vaguement le côté porte (à gauche) et celui de la fenêtre (à droite), les spectateurs sentent qu'ils se situent du côté du quatrième mur. Dans cette séquence de la cellule, nous serons toujours là. À la fin du film, Beaumarchais est retourné dans la cellule qui ressemble plutôt à une chambre modeste avec un bureau à droite sur lequel il écrit, un lit au milieu et la porte à gauche. Le public est de nouveau mis à la place de spectateur. L'image devient la scène théâtrale.

Dans la dernière partie du film *Un Fil à la patte* (2005), les spectateurs ont aussi ce sentiment de rester dans la salle du théâtre, à cause du quatrième mur invisible. À l'intérieur de l'appartement de Bois d'Enghien, nous voyons à gauche la porte donnant sur la salle de bain, au milieu le mur avec des tableaux accrochés et la porte d'entrée de l'appartement et à droite un autre mur contre lequel se trouvent des meubles. Comme l'appartement, la salle de bain n'a aussi que trois murs. Les intrigues défilent devant nos yeux, entre l'appartement, la salle de bain et le palier. La seule différence est que dans le film ces trois espaces sont montrés séparément au fur et à mesure de l'avancement de l'histoire mais sur une scène théâtrale, ils sont montrés tous en même temps.





Un décor à l'escalier de l'acte III d'*Un Fil à la patte* de Georges Feydeau.



L'escalier dans la partie trois du film *Un Fil à la patte* (2005) réalisé par Michel Deville.

Outre cette absence du quatrième mur, le décor montre aussi au maximum un aspect artificiel : la couleur, la texture du sol et des murs... tout cela nous laisse découvrir que c'est un lieu construit dans le studio de tournage. Chez Bois-d'Enghien, le décor est simple mais beau : vieux meubles, tableaux accrochés de guingois sur le mur, désordres (vêtements, chaussures, foulard de Lucette), salle de bain aussi très simple (l'eau est souvent coupée). Ce style de décor peut tout à fait être réalisé sur la scène théâtrale.

La reconstruction d'un lieu pour le tournage d'un film et le décor sur scène conçu pour une pièce de théâtre sont de même nature. Tout est faux cependant les objets sont bien réels et authentiques. Le dramaturge et le réalisateur partagent le plaisir de concevoir les moindres détails.

Feydeau se préoccupe beaucoup du décor. La description du décor est très détaillée dans toutes ses pièces. Robert Abirached le prouve dans la préface du *Dindon* :

Écrivain, il amorce ce rôle (artisan du plateau) en multipliant les didascalies dans son texte et en les chargeant de précisions maniaques, puis, à l'étonnement de ses comédiens, en intervenant sur scène pendant les répétitions et en se souciant ensuite de la bonne tenue des représentations ultérieures<sup>166</sup>.

Prenons, comme exemple, la description du salon chez Lucette Gautier:

[...] la pièce est à pan coupé du côté gauche ; à angle droit du côté droit ; à gauche, deuxième plan, porte donnant sur la chambre à coucher de Lucette. – Au fond, face au public, deux portes ; celle de gauche, presque au milieu, donnant sur la salle à manger (elle s'ouvre intérieurement) ; celle de droite ouvrant sur l'antichambre. – Au fond de l'antichambre, un portemanteau. – Au fond de la salle à manger, un buffet chargé de vaisselle. – Dans le pan coupé de gauche, une cheminée avec sa glace et sa garniture. – À droite, deuxième plan, autre porte. (Toutes ces portes sont à deux battants.) – À droite, premier plan, un piano adossé au mur, avec son tabouret. – À gauche, premier plan, une console surmontée d'un vase. – À droite près du piano, mais suffisamment éloigné de lui pour permettre de passer entre ces deux meubles, un canapé de biais, presque perpendiculairement à la scène et le dos tourné au piano. – À droite du canapé c'est-à-dire au bout le plus rapproché du spectateur, un petit guéridon. – À l'autre bout

---

<sup>166</sup> Georges Feydeau, *Le Dindon*, op.cit., p. 17.

du canapé une chaise volante. – À gauche de la scène, peu éloigné de la console, et côté droit face au public, une table rectangulaire de moyenne grandeur ; chaise à droite, à gauche et au-dessus de la table. – Devant la cheminée, un pouf ou un tabouret ; à gauche de la cheminée et adossé au mur, une chaise. – Entre les deux portes du fond, un petit chiffonnier. – Bibelots un peu partout, vases sur la cheminée, etc. ; tableaux aux murs ; sur la table de gauche, un « Figaro » pli<sup>167</sup>.

On voit bien que même les moindres détails sont notés (« toutes ces portes sont à deux battants », « elle s'ouvre intérieurement »), que la position des objets est très claire (« un piano adossé au mur », « à droite du canapé, c'est-à-dire au bout le plus rapproché du spectateur ») et que de petites choses, comme les bibelots, les tableaux sur les murs, le vase, sont mentionnés.

Dans le film, le réalisateur respecte ce style sophistiqué du décor et a bien sûr repris des meubles ou des objets : le piano (dont le général a même joué dans le film), le *Figaro* (filmé avec un gros plan) et la glace au-dessus de la cheminée. Le réalisateur a arrangé l'appartement de Lucette de façon somptueuse. Tout en gardant les objets que réclame Feydeau, il a ajouté des rideaux de couleurs vives et beaucoup de fleurs. Il a développé la fonction de certains accessoires et en a ajouté d'autres sans aller à l'encontre de l'intention première de la pièce.

Au niveau du décor, certains réalisateurs non seulement respectent les indications du dramaturge mais aussi recherchent le côté artificiel du théâtre et créent de toutes pièces un lieu scénique dans leur film. L'effet de trompe-l'œil fonctionne beaucoup plus dans le film.

*Huit Femmes* (2002) est tourné dans un espace clos, puisque le récit se déroule à la maison et que l'isolement total fait souvent partie du genre de l'histoire policière pour créer le suspense. Mais le décor extérieur est une nature artificielle : la toile peinte, longue de 50m, comporte tous les éléments éloignés du paysage. Les animaux dans ses films sont aussi introduits par le réalisateur pour rendre hommage aux vieux films américains ou pour créer l'environnement que demande la pièce. Ozon adore la théâtralité au cinéma. L'impossibilité de communiquer avec l'extérieur est dans le scénario de *Huit Femmes*. On ne voit donc pas l'extérieur. Et quand on l'aperçoit, il est aussi artificiel que l'est l'intérieur de la maison.

Dans un film, un lieu intérieur avec son décor artificiel rappelle toujours la théâtralité. Par rapport à un lieu extérieur qui s'approche au maximum de

---

<sup>167</sup> Georges Feydeau, *Un Fil à la patte*, Paris, Omnibus, 1994, p. 249.

l'environnement réel, un lieu intérieur peut être entièrement reconstruit aussi bien sur la scène théâtrale que dans un studio de cinéma. Avec les techniques cinématographiques, les scènes intérieures d'un film peuvent être présentées par des plans à différentes échelles, être liées par des coupes ou des fondus, être mêlées d'effets spéciaux... Tandis que sur une scène théâtrale, le décor, une fois fait, reste le même jusqu'à la fin. Dans ce sens, le film, comparé à une pièce de théâtre, crée des espaces et des lieux plus virtuels. Il développe, à partir du huis clos du théâtre, un lieu ouvert à l'imagination.

### 3.3 Un m<sup>é</sup>issage entre le théâtre et le film

Le théâtre —le bâtiment lui-même— est un lieu exceptionnel. On dit que «Même Shakespeare, qui prend le monde comme scène, ne peut pas échapper à l'espace matériellement réduit du théâtre du Globe<sup>168</sup> ». Le théâtre a ainsi sa spécificité par rapport au cinéma. Jean-Claude Coulbois a expliqué dans son article «Filmer le théâtre vivant »:

Ce qui est particulier au théâtre se passe d'abord dans la salle. Un lieu vivant, en trois dimensions. Un espace où tout se joue, qui n'est jamais pris en compte à l'écran. Dans une salle de théâtre, l'œil du spectateur crée. Le regard détermine le cadre et fait son propre découpage, selon la subjectivité de chacun<sup>169</sup>.

Tout fait partie du spectacle dans un théâtre. Ce n'est pas comme un film : quand on le projette, il est déjà une œuvre terminée. Les spectateurs regardent le film mais ne participent pas à la création. Ils ne font que recevoir une œuvre déjà réalisée. Dans un théâtre, la réaction des spectateurs influence les performances des comédiens ; l'emplacement différent donne des angles de vue différents ; les comédiens sont plus autonomes ainsi que les spectateurs ; les metteurs en scène ne

---

<sup>168</sup> *Les Cahiers*, revue trimestrielle de théâtre, n°15, « Théâtre et Cinéma », printemps 1995, Paris, P.O.L., p. 28.

<sup>169</sup> Jean-Claude Coulbois, «Filmer le théâtre vivant », [in] *JEU : Cahiers de théâtre*, n°88, «Théâtre et Cinéma », mars 1983, p. 81.

contrôlent pas l'attention des spectateurs ; on voit ce qu'on veut voir. André Helbo a affirmé cette interaction venant des spectateurs. Selon lui,

le théâtre exerce une double fascination : celle du lieu qui isole, encadre, focalise et qui, à l'instar de l'écran de cinéma, sépare deux univers d'observation; paradoxalement, le spectacle vivant se réalise aussi dans un mouvement d'invention collective rât é à chaque représentation<sup>170</sup>.

Quand on montre une salle de théâtre dans un film, ce lieu est, comme tous les autres endroits (la rue, la forêt, la maison, la piscine, etc.), simplement filmé par la caméra. On montre tout ce qui se passe à cet endroit. Il n'existe pas un vrai va et vient entre le lieu scénique et le lieu filmique. La scène, la salle ou une loge dans un théâtre n'est qu'un lieu filmique qui montre une partie du théâtre. En revanche, le théâtre filmé qu'on voit à la télévision ou qui existe sous forme de DVD pour conserver une représentation théâtrale ne montre que le lieu scénique. Dans certains films, il existe aussi ce simple enregistrement de la représentation. *Branquignol* (1949) et *Ah ! les belles Bacchantes* (1954) sont dans cette catégorie : les numéros du groupe des Branquignols sont filmés comme ils étaient sur scène. Le réalisateur ajoute seulement un début à l'histoire pour introduire ensuite ces numéros de divertissement.

Cependant, dans de rares cas particuliers, nous pouvons avoir un vrai croisement du lieu scénique et du lieu filmique. Un va et vient entre le théâtre et le cinéma s'installe et crée un nouvel effet.

Benoît Jacquot a adapté *La Fausse Suivante* de Marivaux en 2000 d'une façon assez particulière. Il a repris la pièce complète mais a choisi comme lieu filmique un théâtre vide, mais un théâtre à l'échelle du bâtiment entier. Nous voyons donc les coulisses, les fauteuils, les loges des artistes, etc. Cela fait penser à un film de Roman Polanski, *La Vénus à la fourrure* (2013), qui, de la même façon, se déroule complètement dans un théâtre. Polanski joue lui-aussi sur le va-et-vient entre le théâtre et le cinéma. Mais la pièce est quand même enveloppée dans une histoire diégétique : c'est une audition qu'on fait passer dans un théâtre. Toutefois, *La fausse suivante* n'est que la pièce, rien d'autre. Dans ce théâtre déserté, Benoît Jacquot filme ses comédiens au plus près, avec agilité, légèreté toujours à l'affût du moindre frémissement de chair, de l'aparté affolé du mouvement qui trahit l'intention, la

---

<sup>170</sup> André Helbo, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997, p. 10.

d'échec. Les quelques autres réalisateurs qui naviguent entre le théâtre et le cinéma, adoptent aussi la même façon de filmer. Par exemple, Patrice Chéreau lui aussi « va, grâce à la caméra, au plus près des corps des acteurs, prêt à saisir et à fixer pour nous ce qui a lieu d'unique et d'essentiel entre eux: le mystère des relations humaines, amicales, amoureuses, sexuelles<sup>171</sup> ». Les comédiens sont capables non seulement de faire du théâtre, mais aussi d'aller au-delà du théâtre. À la demande du réalisateur, ils livrent le texte avec une rapidité extrême afin de toujours devancer le spectateur. Cette rapidité est une caractéristique essentielle de Marivaux.

Marivaux a indiqué dans le texte que la scène se passe devant le château de la comtesse. Jacquot aurait pu choisir de tourner en extérieurs, or le film s'élabore à l'intérieur du Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées. Jacquot se contraint à tourner dans le décor théâtral. Par conséquent, les personnages se déplacent dans tout le bâtiment, une caméra sur leurs talons, les spectateurs les suivent ainsi partout. Frontin passe devant les loges des artistes, descend les escaliers et entre sur la scène au début du film ; Trivelin s'assied à un moment donné à une place du premier rang ; Lelio s'inquiète et se balade dans le couloir entre les rangées de sièges de spectateurs ; Arlequin, plusieurs fois, se déplace en grimpant sur les sièges ; quand la jeune Parisienne fortunée, déguisée en chevalier, veut calmer le doute de Lelio, elle le suit jusqu'aux escaliers et tous les deux traversent les coulisses (dans le théâtre, selon la didascalie, « Ils marchent tous deux, quand ils sont tout près de sortir du théâtre »).

Bien sûr, une grande partie de la pièce se passe sur scène avec les rideaux ouverts ou fermés. Il n'y a pas de décor, sauf une lampe passée de main en main. Quand les comédiens jouent, nous avons l'impression de regarder une pièce de théâtre filmée, mais très rapidement, soit l'échelle du plan ou l'angle de prise de vue change, soit les comédiens se déplacent au-delà de la scène et nous sortons de nouveau du cadre théâtral.

Le changement entre le lieu scénique et le lieu filmique est tellement fréquent que les spectateurs se demandent si c'est un film ou une pièce de théâtre ou bien un entre-deux, précaire mais plaisant. Comme Jacquot a dit : « Il n'y a pas de cinéma sans théâtre<sup>172</sup> », on voit bien pourquoi il a fait ce film en jouant sur le lieu scénique et le lieu filmique. C'est une quête dans le domaine du croisement des deux arts, car

<sup>171</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op.cit., p. 164.

<sup>172</sup> Interview de Benoît Jacquot, faite par Louis Guichard, *Télérama* 08/03/2000.

«l'action et le corps de l'acteur se conçoivent comme l'amalgame d'un espace et d'une temporalité : le corps n'est pas seulement dans l'espace, il est fait de cet espace<sup>173</sup>[...] ». Le lieu reste un élément essentiel dans les recherches de l'art du spectacle. Tout existe à partir du lieu. Avec ce lieu à la fois concret (espace théâtral, comme Artaud a dit : «la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret<sup>174</sup> ») et abstrait (lieu imaginaire), l'action est donc tantôt physique, tantôt imaginaire. L'aspect réel et l'aspect imaginaire se côtoient dans un même film, cela donne aux spectateurs de nouveaux ressentis quelquefois ambigus mais non moins agréables.

Le lieu filmique casse complètement les contraintes du lieu scénique. Même si la règle du lieu unique a déjà été abolie par les dramaturges, les possibilités variées que le cinéma a apportées ouvrent sur une autre dimension : le vrai ou le faux, le réel ou l'imaginaire, l'authentique ou l'artificiel... tout est permis au cinéma. Pour ce qui est du ressenti des spectateurs, le regard d'un tiers et celui du personnage coexistent. Chez les metteurs en scène, la définition de lieu est aussi changée. Selon Bergman, il passe d'un lieu de répétition à un lieu de confusion où tout est permis. Il a développé ce point :

[...]le théâtre est le lieu de la répétition, à tous les sens du terme, et [...] C'est selon moi une opération chirurgicale dans un lieu aménagé à cet effet où règnent discipline propreté lumière et calme. Le cinéma, au contraire, est un art de l'instant unique, «une activité fortement érotique », un lieu de confusion où tout est permis au cinéaste pour obtenir que quelque chose advienne, qui ne se répètera plus et qu'il suffit que la caméra enregistre une fois, même au prix de l'extorsion, de la ruse, de la surprise, du malentendu, du hasard, de la confusion, pour que le cinéma réponde à sa vocation<sup>175</sup>.

Cette nouveauté que le lieu filmique apporte crée une rupture avec l'art théâtral.

---

<sup>173</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

<sup>174</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, Coll. «Folio essais », p. 53.

<sup>175</sup> Alain Bergala, «Le temple et le chaudron », *Théâtre aujourd'hui*, n°11 «De la scène à l'écran », p. 172.

La suggestion est une caractéristique de l'art cinématographique. La musique et l'image forment des descriptions indirectes qui permettent aux spectateurs de bien appréhender ce que le cinéaste veut transmettre.

À l'origine, la musique d'accompagnement dans le film, a pour rôle de « boucher les trous sonores ». Puis, naturellement, elle est devenue un outil efficace pour faire ressortir l'ambiance de la situation : elle accentue les émotions des personnages ; elle synchronise des mouvements d'une façon ludique. Mais sa fonction de suggestion est flagrante avec des images neutres. Grâce à la musique, les réalisateurs arrivent à donner un sens supplémentaire aux images. La musique devient l'indicateur du ton : touchant, comique, mystérieux, incertain, etc. Tous les tons peuvent être transmis par la musique. Par ailleurs, le réalisateur peut aussi dater son film en utilisant une musique caractéristique d'une période historique.

Dans le même esprit, la capacité de suggestion de l'image est aussi un important moyen d'expression du cinéma. D'une façon détournée, l'image suggère des messages concernant le récit, crée du suspense, souligne la psychologie des personnages, signale l'écoulement du temps et parfois même permet des métaphores. Tout ce que les images de suggestion peuvent faire est très varié et riche de sens. Ce langage propre au cinéma est très différent de celui du théâtre qui est plutôt concret et concis. André Bazin a confirmé l'existence de ces deux langages différents dans son livre et a insisté sur la nécessité de cette différence. Selon lui,

Plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte, et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage. La meilleure traduction est celle qui témoigne de la plus profonde intimité avec le génie des deux langues et de leur plus grande maîtrise<sup>176</sup>.

Contrairement au théâtre, le cinéma possède de nombreux moyens techniques pour effectuer des changements de séquences. Pagnol a ainsi fait beaucoup d'essais au niveau de la suggestion dans ses films :

[...] il s'adresse « à l'oreille autant qu'à l'œil, et par l'œil et l'oreille, à l'esprit »  
L'une des audaces de Pagnol—réalisateur— fut en effet de ne pas montrer la maîtresse

---

<sup>176</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 171.



du gendre volage, dont la lettre enflammée, interceptée par Poirier, déclenche toute l'affaire. [...] Preuve que le cinéma, pour lui, est en train de devenir ce qu'il est déjà pour les plus grands: art de suggestion et non de redondance visuelle<sup>177</sup>.

Grâce à la multiplication des lieux, on peut déjà voir le va et vient entre le théâtre et le cinéma. Le lieu scénique et le lieu filmique portent différentes caractéristiques. Le premier essaie d'imiter la réalité tandis que le deuxième peut capter directement la réalité ou créer sa propre réalité. On ne peut juger quelle approche est la meilleure, car les critères d'évaluation sont différents. Pour ce qui est de l'authenticité, le rendu du cinéma est meilleur, mais au niveau de la création, le lieu scénique stimule plus l'imagination, comme la peinture et la photographie, qui établissent aussi une différence entre l'imitation imaginaire et la création réaliste.

Voilà une création et une rupture qui enrichissent le 7<sup>ème</sup> art. Nous verrons plus tard que le cinéma pousse plus loin son innovation au niveau artistique et esthétique. En tant qu'art indépendant, il montre plus de confiance en lui-même et assimile davantage les influences des autres arts. C'est un signe de maturité et d'ouverture qui augure bien de l'avenir.

---

<sup>177</sup> Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, op.cit., p. 52.

## **Chapitre IV**

### **Héritage et hybridation**

Le développement et la maturité d'un art sont toujours fondés sur l'apprentissage des autres arts sur la forme aussi bien que sur le fond. Une base solide et riche sert de support puissant pour le futur. Sur cette base, la particularité de cet art est un ajout qui fait la différence. Comme dans la relation entre le théâtre et le cinéma, ce dernier a hérité beaucoup de choses du premier. Leur ressemblance est tellement grande que l'art cinématographique s'est battu pour avoir sa propre identité. Après avoir trouvé son identité comme 7<sup>ème</sup> art, le cinéma donne libre cours à la création artistique. Les œuvres comiques restent un genre populaire parmi les spectateurs. Dans cette nouvelle phase, l'adaptation des pièces de théâtre au cinéma vise plus souvent des buts commerciaux. Nombre de films sont tournés uniquement pour distraire les spectateurs et portent moins de réflexion sur l'art cinématographique qu'auparavant.

Malgré cette tendance à la commercialisation, nous pouvons quand même remarquer quelques nouveautés artistiques qui s'inscrivent toujours dans le cadre du développement de l'art — d'abord l'apprentissage ensuite la nouveauté. Dans les œuvres comiques, le regard se porte sûrement sur les ressorts du comique. Nous remarquons facilement qu'à l'écran, ces ressorts comiques sont bien un héritage du théâtre. Nous pouvons les classer selon les critères théâtraux. Le comique de situation, celui de comportement ou même le comique de langage et celui de caractère etc. sont tous conservés dans le film, car de toute façon, ce qui fait rire les êtres humains ne change pas selon les différentes formes d'art, le quiproquo fait aussi bien rire sur la scène qu'à l'écran. Néanmoins les éléments humoristiques sont liés à un niveau plus profond de l'être humain. Ils concernent l'histoire, la culture, la coutume, la langue, la société etc. Ce sera donc un autre sujet. Bien que ces ressorts comiques proviennent principalement de la scène théâtrale, le cinéma peut aussi apporter sa contribution à propos des ressorts comiques. Les techniques jouent un rôle important pour ajouter des effets comiques. Tout ce qu'on ne peut pas réaliser sur la scène va être possible à l'écran. Les techniques aident à rendre des détails comiques plus directs et les accentuent d'une façon particulière.

Une autre nouveauté du cinéma par rapport au théâtre est son côté hybride. Nous voyons d'abord qu'au sein du cinéma, entre différents genres de films, les frontières ne sont jamais très claires. Un film comique peut bien être, en même temps, film d'action, film historique, film biographique, film musical, film en costumes etc.

Ce croisement entre les genres est de plus en plus fréquent. Il contribue à la création artistique de la forme du cinéma. Se libérer des contraintes, c'est pour créer de la nouveauté. Quel genre est souvent mêlé à un film comique ? Pourquoi ? Quel effet cet univers franchissant les genres fera-t-il sur les spectateurs ?

En plus de ce croisement entre les genres de films, des mélanges ont eu lieu aussi entre différents arts. Bien sûr, dans le théâtre, on trouve aussi des empreintes d'autres arts. Mais on peut dire que le cinéma a hérité de beaucoup plus de richesses des divers arts que le théâtre. Il les a digérées et les a fait émerger au sein de lui-même. La limite entre les différents arts est ainsi brouillée. L'inspiration peut venir de tous les arts, ce qui crée une plus grande liberté et des possibilités variées sur le plan artistique. Comment ce croisement des arts va-t-il se présenter dans un film ? Lors du passage de la pièce de théâtre au film, l'intervention des autres arts ajoute-t-elle un effet particulier ? Le cinéma s'éloigne-t-il davantage du théâtre avec cette hybridation ?

Pour répondre à toutes ces questions, nous allons diviser ce chapitre en trois parties. Dans la première partie, nous nous concentrerons sur le comique. Selon l'inventaire des procédés comiques dans le théâtre, nous examinerons globalement le comique de situation, celui de comportement, celui de mots et les objets comiques. Ce qui est important dans notre analyse n'est pas l'inventaire mais la nouveauté qu'apporte le cinéma. Ensuite, dans la deuxième partie, nous verrons le croisement entre différents genres de films. Si on l'observe dans la procédure de l'adaptation, on verra que ce sont souvent des ajouts par rapport aux textes originaux, comme ces séquences où des informations supplémentaires peuvent accentuer, ou parfois changer, l'atmosphère de la pièce de théâtre de départ. Dans la dernière partie, notre regard portera sur un croisement entre différents arts. La peinture, la photographie, le théâtre, la musique (nous en avons déjà parlé dans le chapitre précédent) ont tous influencé le cinéma chacun à sa manière. Dans le parcours de l'adaptation, cela reflète la compréhension du texte original et la création des cinéastes. Cela représente probablement aussi une tendance du développement de l'art d'adaptation.

# 1. Le Comique

Le comique cinématographique est l'héritier du comique théâtral. Le cinéma n'a pas inventé un nouveau genre de comique mais a créé de nouvelles façons de le montrer. Le comique est une grande tradition française grâce à laquelle le cinéma français, dès sa naissance, est doté du talent du comique. Georges Sadoul a dit : « Grâce aux pitres, aux clowns, aux figurants, aux cascadeurs, aux acrobates, une école comique naît. De 1908 à 1914, elle est la première du monde. Pas un pays qui nous surpasse, qui nous atteigne même<sup>178</sup> ». Le film comique est un genre très populaire depuis longtemps, comme le remarque François Albera dans son texte, « on fait très tôt du "comique" "le" cinéma des origines » :

[...]en se basant essentiellement sur une analyse quantitative: le comique est alors la « série » (puisque les films des grands éditeurs comme Pathé et Gaumont sont classés en séries — les scènes comiques constituent la deuxième série chez Pathé et la première chez Gaumont) qui compte le plus de titres<sup>179</sup>.

Les statistiques montrent que les comédies dominent la production comique chez Gaumont dès 1913 et *Le Dépouillement de CinéJournal* nous indique que la société a édité cette année-là 85 comédies sur un total de 161 films comiques. Leur domination est encore plus forte sur le plan de la longueur: si les comédies représentent près de 53% des titres comiques édités, le pourcentage atteint 63% lorsqu'on se réfère au métrage édité<sup>180</sup>.

Dans les films comiques au début de l'invention du cinéma, les formes du comique populaire de la place publique constituaient une des sources importantes de l'image grotesque du corps. Tous ces bateleurs, trajectaires, theriauteurs, etc. étaient

---

<sup>178</sup> Georges Sadoul, « Le cinéma, ce mot français », *Style en France*, n°4, « Cinéma », juillet-août-septembre 1946, pp.9-10.

<sup>179</sup> 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire de cinéma*, n°61, « Les comiques français des premiers temps », sous la direction de Laurent Guido et Laurent Le Forestier, septembre 2010, p.11.

<sup>180</sup> Les chiffres sont venus d'un article: Guido Laurent et Le Forestier Laurent, « Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire de cinéma*, n°61, « Les comiques français des premiers temps », septembre 2010, p. 9.

des athlètes, prestidigitateurs, bouffons, montreurs de singe (répliques grotesques de l'homme), vendeurs de panacées universelles. L'univers des formes comiques qu'ils cultivaient était l'univers du corps grotesque nettement affirmé. Aujourd'hui encore, c'est dans les spectacles forains, et à un degré moindre dans le cirque, que le corps grotesque s'est le mieux conservé. Dans le cinéma, ce corps grotesque s'inscrit dans le jeu des acteurs. Comme Muriel Plana a dit:

[...] le jeu comique reste traditionnellement davantage empreint de théâtralité, de distance, voire de distanciation (selon le terme de Brecht). On pense à Louis de Funès, aux Monty Python en Angleterre, et aux acteurs du Splendid en France, souvent également auteurs et metteurs en scène de leurs films, dans la tradition chaplinienne<sup>181</sup>.

Le cinéma, à travers le jeu personnel de l'acteur, fixe un comédien dans un emploi, voire dans un personnage unique. Par exemple, Chaplin, Fernandel ou Louis de Funès, jouent des personnages caricaturés de même sorte, travaillent sur la répétition et sur la mécanique des gags. La comédie s'ancre ainsi dans la tradition burlesque, dans le jeu du vaudeville et du Boulevard. Le cinéma comique continue à trouver ses meilleurs acteurs au cabaret, au music-hall et sur les scènes des cafés-théâtres. Au palmarès du rire, du « comique père de la paire Oury-de Funès<sup>182</sup> » à « l'humour décapant » du Splendid, passant par le groupe des Branquignols, ils commencent tous par la scène du théâtre. Le cinéma comique français garde toujours, grâce à ces comédiens, ce grain de folie et d'extravagance. Les gags se suivent sur la scène comme à l'écran.

## 1.1 Le comique de situation

Pour George Sadoul « le gag est un effet comique visuel, comme le jet d'eau de l'arroseur arrosé les tartes à la crème des burlesques américains, etc<sup>183</sup> ». Pour Jean-Pierre Coursodon il est « une forme dynamique qui se développe dans le temps

---

<sup>181</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op.cit., p.195.

<sup>182</sup> Jean-Luc Douin, *Télérama*, 21/10/1992.

<sup>183</sup> George Sadoul, *Histoire de l'art du cinéma*, Paris, Flammarion, 1955, p.83

sur un mode strictement visuel<sup>184</sup> ». Cet effet visuel est-il vraiment la même chose dans ces deux arts frères ? C'est un des points importants du comique qu'on va développer dans cette partie.

Nous voyons le comique de situation surtout dans le vaudeville. Il est

une comédie multiple, vivace, pleine d'invention et de hardiesse, risquant tout, adroite et spirituelle, semant par écuellées le sel attique et le sel gris, peignant les mœurs avec une fidélité diligente plus sincère que bien des portraits surchargés<sup>185</sup>.

Dans notre corpus, les pièces de George Feydeau et celles d'Eugène Labiche sont les plus représentatives. Selon Michel Corvin, «le vaudeville a besoin d'espace; c'est l'oxygène de sa respiration artificielle et la raison d'être de ses personnages<sup>186</sup> ». Le vaudeville porte aussi un nom significatif — les portes claquent. Nous voyons sur la scène l'opposition constante de l'intérieur et de l'extérieur et l'alternance (caché/montré) qui provoque un scintillement à la fois contrôlé et intempestif des espaces. Du *Chapeau de paille d'Italie* à *La Dame de chez Maxim* au *Fil à la patte*, le changement de lieu est le moyen privilégié qu'inventent des auteurs. Dans les films adaptés, les réalisateurs ont respecté généralement cette importance du changement d'espace. Ils vont parfois plus loin sur ce point en profitant des avantages techniques du cinéma. Les portes claquent toujours. En outre, les spectateurs peuvent suivre les personnages dans différents espaces. Nous avons même davantage d'«oxygène» dans le film que dans la pièce de théâtre.

Dans *Le Chapeau de paille d'Italie* (1928), nous suivons partout le personnage principal, Fadinard, qui est, ce jour-là le marié. Nous sommes avec lui dans les bois où son cheval a mangé le chapeau de paille d'une dame (dans la pièce de théâtre, nous n'avons qu'un long monologue pour décrire globalement l'histoire); dans son appartement où la noce ne doit pas rencontrer le couple qui vient revendiquer un nouveau chapeau de paille; dans sa chambre, sur le palier... Les spectateurs sont toujours présents au sein de l'action. Les espaces dans le film sont multipliés par rapport à la pièce de théâtre. Un exemple tout simple : quand le couple est enfermé

---

<sup>184</sup> Jean-Paul Simon, «Le film comique entre la "transgression" du genre et le "genre" de la transgression », *CinémaAction*, n°82, « Le Comique à l'écran », premier trimestre 1997, dirigé par Françoise Puaux, p. 83.

<sup>185</sup> Michel Corvin, *Lire la Comédie*, op.cit., p. 26.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p.168.

dans la chambre de Fadinard, ils attendent ce dernier parti chercher un chapeau de paille identique pour la dame. Impatients, ils jettent quelques objets par la fenêtre. Nous voyons tout de suite le résultat : ces objets sont tombés dans la rue et sont retrouvés par quelqu'un d'autre. Le coussin est même relancé dans la chambre par la personne en bas. Les spectateurs ont l'impression d'être en même temps dans la chambre et dans la rue. Ce genre de présentation, c'est-à-dire créer des situations comiques par multiplication des lieux, existe dans presque tous les films adaptés de pièces de théâtre comiques. Les réalisateurs ont bien traduit ce que les dramaturges ont exprimé sur la scène.

Dans *Un Fil à la patte* (2005), les espaces se sont aussi multipliés. Le changement rapide des lieux crée un rythme accéléré et un mouvement permanent. Tout cela est bien dans l'esprit vaudevillesque. Le comique de situation ne peut pas être séparé du mouvement. MOUVEMENT veut dire ici, « la rapidité du mouvement dramatique, l'une des caractéristiques du vaudeville. [...] la vivacité du rythme est d'une importance essentielle le plus difficile à obtenir<sup>187</sup> ». Chez Feydeau, les personnages courent et les poursuites sont particulièrement fréquentes : le général qui veut tuer Bouzin court toujours derrière lui ; pour éviter les rencontres imprévues, Bois-d'Enghien court pour se cacher. Toujours selon Henry Gidel : « [...] toutes ces péripéties se présentent sous une forme concrète et spectaculaire: les personnages courent, se bousculent; les portes s'ouvrent et se ferment à chaque instant<sup>188</sup> ». Dans le film, Michel Deville pousse plus loin ce mouvement.

La sonnerie dans la pièce comme dans le film, crée une ambiance pressée : sonnerie de la porte, sonnerie à table. Firmin court partout. Il glisse parfois. Il veut aller vite et garder l'allure en même temps. Cette sonnerie aide à créer une situation de pêle-mêle. En fonction d'elle, on a des va et vient des personnages dans l'appartement. Dans la pièce de théâtre, on voit qu'ils se déplacent partout sur la scène et que les portes s'ouvrent et se ferment.

Le film a très bien gardé les caractères essentiels du vaudeville. Néanmoins, Michel Deville ne se contente pas de montrer à l'écran tout ce qu'on a déjà vu sur la scène, il nous montre des nouveautés, grâce aux moyens techniques cinématographiques. Il a perfectionné cet effet d'agitation qu'attendent les spectateurs et plus important, a créé avec audace, un va et vient entre le film et le réel.

---

<sup>187</sup> Henry Gidel, *Le Théâtre de Feydeau, op.cit.*, p. 110.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p.147.



Pour ajouter à l'effet d'agitation, les personnages sont filmés avec une caméra proche d'eux, si bien que les spectateurs suivent de près les personnages. Par exemple, dans la première partie du film, quand la baronne arrive, la caméra suit le dos d'Amélie (la sœur de Lucette qui s'appelle Marceline dans la pièce) de très près. Elle part à gauche. La caméra tourne vite à droite. La baronne entre. Ce mouvement rapide crée un vertige pour les spectateurs. La caméra continue à suivre la baronne jusqu'à la salle de séjour. Cette fois-ci la caméra reste à la porte. Ce qui fait que lorsque Firmin sort, il rencontre de face la caméra de très près, il dit spontanément à la caméra : « pardon ». La caméra n'est plus qu'un regard virtuel, elle existe même physiquement. Ce petit détail nous montre un bref va et vient entre le temps diégétique et celui du réel, comme plus tard le coup du téléphone portable (dans la salle de séjour de Lucette, le portable de Fontanet sonne, il répond au téléphone en murmurant : « on trouve tout à la brocante ».) qui nous fait sortir de la diégèse, de l'époque (le téléphone portable n'existait pas au début du vingtième siècle) et nous permet de nous rendre compte qu'on est en train de tourner un film de nos jours. La situation dans l'appartement est tellement désordonnée que le personnage le plus prudent—Firmin—trahit le tournage du film. Ce va et vient entre l'histoire et la réalité est aussi une petite touche de comique de situation.

Examinons comment le réalisateur a filmé « la surprise », cette situation est aussi créée à l'aide de techniques cinématographiques:

Bois-d'Enghien révèle la vérité (qu'il va se marier ce soir-là avec la fille de la Baronne) à Chenneviette en espérant qu'il va l'aider.

La caméra filme Bois-d'Enghien qui dit : « je vais me marier. » La caméra tout de suite se tourne vers Chenneviette, proche, en gros plan, qui tourne la tête : « vous ?! ». Et puis, ils marchent tous les deux vers la droite. Même chose, Chenneviette : « ça tombe bien ! », la caméra se tourne immédiatement vers Bois-d'Enghien, proche, en gros plan, qui tourne la tête « ?! », tous les deux marchent vers la gauche.

Une scène qui, à l'origine, n'a pas tellement d'humour est maintenant caricaturée par la caméra. Le regroupement des plans paraît assez symétrique. Cet artifice est ainsi devenu une situation comique.

En cassant la limite de lieu, les cinéastes créent avec imagination beaucoup d'autres situations comiques. Le balcon, lieu classique de l'amour (le balcon dans *Roméo et Juliette*, celui dans *Cyrano de Bergerac*), apparaît parfois comme un lieu parodique dans des films adaptés des pièces comiques. Il aide à créer de nouvelles

situations comiques. Dans *La Folie des grandeurs*(1971)et dans *Un Fil à la patte* (2005), nous pouvons voir cette nouveauté artistique.

Dans *La Folie des grandeurs*(1971), le balcon de la reine est face au jardin, Blaze envoie un bouquet de fleurs par la fontaine (la fontaine sert de canon) pendant la nuit. On voit bien que le jardin, le balcon, la nuit, l'envoi de fleurs, etc. sont tous les éléments de l'histoire d'amour classique. Le balcon est surtout un « haut » lieu de l'amour qui signifie l'obstacle à surmonter dans l'amour et le symbole du rendez-vous romantique. Bien que la fontaine-canon ridiculise la situation, l'envoi des fleurs par Blaze, à la rigueur, a gardé l'esprit d'une histoire d'amour romantique. Le fait que Salluste grimpe au balcon pour transmettre des informations à la reine ne pourra que faire rire. Dans ce film, on crée des effets comiques sur la base d'éléments d'une histoire d'amour tragique. Cette reprise de la scène de balcon tourne en dérision les scènes d'amour classique.

Dans la deuxième partie du film *Un Fil à la patte* (2005), le balcon joue aussi un rôle. Chez la baronne, la chambre réservée à Lucette a un balcon. Au moment où Lucette arrive, Bois-d'Enghien, Fontanet et la baronne sont dans le jardin, en train de discuter sous ce balcon. Une fois Lucette arrivée, pour ne pas la rencontrer, Bois-d'Enghien grimpe tout de suite sur le balcon, entre dans la chambre et se cache dans l'armoire. Le même jeu de Bois-d'Enghien se répète, quand sa future belle-mère va entrer dans la chambre, et toujours pour se cacher, il sort et descend par le balcon.

Le réalisateur ajoute ce balcon pour donner un sens ironique. Car avec Roméo et Juliette le balcon est comme un pont qui lie les deux amants. Il porte une image romantique et classique de l'amour éternel. Mais ici, le balcon devient une issue pour s'échapper et un outil du mensonge. C'est complètement ironique et parodique.

Le comique de situation dans les films adaptés des pièces de théâtre est généralement gardé. Mais avec les possibilités techniques, le cinéma lui apporte des innovations basées sur la multiplication de lieux et sur la mobilité du point d'observation. Bien sûr, la création de la nouvelle situation est aussi la particularité du comique de situation du film. La situation (le portable sonne) et le lieu (le balcon) qui ne sont pas à l'origine du comique peuvent aussi le devenir dans un nouveau contexte. C'est la contribution de l'imagination des cinéastes.

## 1.2 Le comique de comportement

Michel Corvin analyse dans sa lecture de la comédie :

Dans la farce l'espace est lié au corps: il attire l'attention sur un corps qui, à force d'être malmené, contraint, apparaît pour ce qu'il est: un ensemble de muscles et de membres, et qui renvoie l'homme à son origine pré-sociale, à l'animal<sup>189</sup>.

L'espace, dont la situation comique a besoin, prépare un contexte pour les personnages. Ils jouent dedans. Leur jeu ressort de l'espace. Dans n'importe quel spectacle, l'être humain est toujours le centre d'intérêt des spectateurs, puisqu'il est au centre du développement de l'histoire. Les spectateurs placent ainsi leur attention sur le comique des personnages : leurs personnalités, leurs langages et leurs comportements. Le comportement, par rapport à la personnalité (l'élément moins direct) et au langage (l'élément plus abstrait), est l'élément le plus dynamique et le plus direct au moment de la représentation scénique. À propos de ce corps hors contrôle, qui retrouve sa nature animale selon Corvin, Bergson révèle aussi le côté primitif de ce corps malmené. D'après lui, « les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique<sup>190</sup> ».

Ce corps risible devant nos yeux est incarné par le comédien.

Dans le cinéma, tous les ressorts traditionnels du comique de comportement, comme la répétition, les comportements grotesques, l'échec du contrôle du corps, etc. sont hérités du théâtre. Les acteurs de cinéma empruntent ces ressorts et créent petit à petit un jeu semblable sur le fond mais différent par la forme. Ce qui est intéressant c'est que les mêmes comiques de comportement sont représentés différemment sur scène et dans le film. Comme le dit ce texte :

[...] employer des artistes de théâtre n'est pas ce qui convient le mieux au cinéma, même si ce n'est pas nécessairement funeste. L'artiste de cinéma convenablement composé serait en fin de compte le résultat de l'ajustement du corps d'un

---

<sup>189</sup> Michel Corvin, *Lire la Comédie*, op.cit., p.167.

<sup>190</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (essai sur la signification du comique), Paris, quadrige/PUF, 1940 (1<sup>ère</sup> édition), 2007, p. 22.

acrobate à la tête d'un grand acteur de théâtre<sup>191</sup>.

Les différents styles de jeu ont élargi le chemin du comique dans le film par rapport à la pièce de théâtre. Cette figure hybride — le corps d'un acrobate et la tête d'un grand acteur de théâtre — montre bien la spécificité du cinéma. Avec des moyens techniques, un visage expressif dans les gros plans et des gestes souples dans toutes les échelles de plans. Outre cette focalisation des regards à l'aide de plans différents, Béla Balázs dit dans *L'Esprit du cinéma* :

[...] la technique cinématographique donne aux actions leur rythme et leur style, [...] L'humeur et la pétulance de la technique s'exprimaient aussi, en quelque sorte, sans élément psychologique, parce que la technique peut faire ce qu'elle veut de ses créatures puisque celles-ci n'ont ni pesanteur ni lois propres<sup>192</sup>.

On n'oublie donc jamais le rôle que la technique joue dans le cinéma. Quand on parle du comique de comportement, ou plutôt du jeu d'acteur, on fait toujours référence à la technique, qui est un contexte essentiel dans la représentation filmique. C'est un point incontournable. Tout effet comique vu à l'écran est une combinaison de l'art du jeu et de la technique.

Dans cette partie, deux styles de jeu opposés seront examinés, tout en les mettant dans le contexte de la technique cinématographique. Les comédiens représentatifs seront cités comme exemple. Le déguisement, comme une sorte de comportement particulier, montrera sa spécificité quand il est dans un film.

### **1.2.1 Jeu exagéré**

Il paraît que traditionnellement, les comédiens de théâtre ont souvent un jeu exagéré. Au début du parlant, dans les années 30, les comédiens passant du théâtre au cinéma, ont amené avec eux un style de jeu qui leur est propre. Dans les films comiques, ces comédiens-acteurs nous montrent leur jeu exagéré : un débit rapide, une grande expressivité du visage et beaucoup de langages gestuels. Ces caractéristiques

---

<sup>191</sup> *Le cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960*, textes choisis et présentés par Daniel Banda et Josée Moure, Paris, Flammarion, 2008, Coll. « Champs Art », p. 344.

<sup>192</sup> Béla Balázs, *L'Esprit du cinéma*, op.cit., p. 218.

nous font penser, bien sûr, aux films comiques pendant la période de muet — des courts métrages avec un héros clownesque dans le genre de Charlot. Mais avec l'ajout du dialogue, la tradition théâtrale prouve davantage son existence. En regardant des rôles sur joués, nous voyons en effet la farce. Un comique traditionnel et toujours efficace. Parce que «le but de toute farce est de mettre une personne en état d'infériorité devant d'autres, qui sont les rieurs<sup>193</sup> », dit Pagnol. Cette idée de l'infériorité peut remonter jusqu' Aristote. Selon le philosophe grec,

la comédie, comme nous l'avons dit, est l'imitation d'hommes de caractère inférieur, [...] car le comique est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage, de même que le masque comique est laid et difforme, sans exprimer la douleur<sup>194</sup>.

Henri Bergson a aussi parlé de l'infériorité de la comédie. Selon lui, la comédie est une forme plus proche de la vie réelle. Par rapport au drame, la comédie est inférieure. Il pense que «la comédie est bien plus près de la vie réelle que le drame. [...] C'est dans ses formes inférieures seulement, c'est dans le vaudeville et la farce, que la comédie tranche sur le réel<sup>195</sup> ». Peu importe que ce soit par rapport au spectateur/rieur (Pagnol), au caractère (Aristote) ou à la vie (Bergson), la comédie crée toujours cette image de l'infériorité. Elle montre le côté laid et ridicule des choses. C'est une des raisons pour lesquelles les comédies ou les films comiques sont souvent sous-estimés et que les comédiens apparaissent souvent comme des clowns.

Il ne nous manque pas de grands acteurs comiques à citer dans l'histoire de l'adaptation du théâtre au cinéma. Dans la période du début du film parlant, ils ont souvent un jeu exagéré Sacha Guitry (un débit rapide), Fernandel (une expression du visage exceptionnelle), Raimu (un langage gestuel riche et puissant) et plus tard Louis de Funès (exemple extrême de l'exagération), etc.

Dans un article de Daniel Accursi, intitulé «Les «gueules» du cinéma comique», l'auteur a décrit le jeu de Raimu et a recueilli des propos concernant ce grand acteur :

---

<sup>193</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire suivi de critique des critiques*, Paris, Éditions de Fallois, 1990, p. 50.

<sup>194</sup> Aristote, *Poétique*, traduction du grec par Odette Bellevue et Séverine Auffret, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1997, p. 15.

<sup>195</sup> Henri Bergson, *Le Rire (essai sur la signification du comique)*, *op.cit.*, p.104.

Silhouette robuste, allure de pacha d'Orient, d'énarque de proconsul, œil pénétrant, une voix à faire trembler les colonnes des cathédrales, madré roué comme un vieux chien de chasse sur le retour. Réputé pour son agressivité ses colères, sa cocasserie, son humanité profonde, son don pour faire éclater le comique au cœur du drame<sup>196</sup>.

Orson Welles a dit qu'il est « Le plus grand acteur du monde », en songeant à *La femme du boulanger*(1938). Marcel Pagnol a écrit : «Monsieur Raimu est un génie<sup>197</sup> » après *Marius* (1931). Fernandel le vénérât et l'a toujours considéré comme son maître. «Toute ma vie, raconte-t-il, chaque fois que j'ai fait quelque chose, je me suis surpris à me dire: «Qu'est-ce qu'il en aurait pensé Jules? Comment il m'aurait trouvé? »<sup>198</sup> ». Sacha Guitry s'émerveillait: «Un admirable acteur qui d'instinct, pouvait faire n'importe quoi sur scène<sup>199</sup> ».

En 2013, Daniel Auteuil tourne à nouveau la trilogie en incarnant lui-même le rôle de César. Bien qu'il garde la plupart des paroles et les situations, il a tendance à orienter le film vers le drame : il a ajouté plus de gros plans pour que les spectateurs voient clairement les larmes de Fanny et de César et a supprimé des séquences comiques ( par exemple, Panisse veut donner un coup de pied au chauffeur quand ce dernier lui jette une pomme pourrie). Le César d'Auteuil n'a pas l'ampleur de celui de Raimu. Il ne s'impose pas comme Raimu. Face à Panisse, face à son fils, ce César d'Auteuil n'a pas cette autorité absolue. Il lui manque la férocité de Raimu.

Dans la trilogie de Marseille de Pagnol, nous avons aussi d'autres scènes qui ont été spécialement jouées, par exemple, la belle description de la séquence au bar où Marius s'énervait contre Panisse, puisque Panisse et Fanny parlent tout bas. Marius est jaloux. Huit plans se succèdent d'une façon fluide par coupes nettes. Ce rythme crée un effet d'angoisse, une ambiance intense. Le plan d'ensemble montre la situation générale : les passants s'arrêtent pour les regarder. Gros plan : accélérer le déroulement de la querelle, les pieds bougent. Les deux nez se touchent presque. Ils sont très énervés l'un contre l'autre. Par conséquent, l'émotion monte. Le style des acteurs est plutôt exagéré : Marius a un mouvement de jambe à l'arrière comme pour danser.

---

<sup>196</sup>Daniel Accursi, «Les "gueules" du cinéma comique », *CinémaAction*, n°82, «Le comique à l'écran », premier trimestre 1997, p. 117.

<sup>197</sup>*CinémaAction*, n°82, «Le comique à l'écran », premier trimestre 1997, p. 117.

<sup>198</sup>*Ibid.*

<sup>199</sup>*Ibid.*



*Marius* (1931) réalisé par Alexander Korda.

Toute cette série d'images est un langage cinématographique qui ajoute de l'émotion en accentuant les détails (pieds, nez, jambe). Le jeu exagéré des acteurs plus le langage cinématographique, donnent un fort effet scénique. Avec la puissante expression cinématographique, Pagnol nous montre une séquence théâtrale. Le style exagéré du jeu de l'acteur extériorise l'émotion des personnages.

Un autre exemple extrême de jeu exagéré est, bien sûr, celui de Louis de Funès : ses gestes, sa façon de parler, etc. sont évidemment hors du cadre de la vie réelle. Son jeu est malicieux et a souvent un côté grotesque. Mais son talent est apprécié par les cinéastes. Comme Roger Richebé l'a dit : « Ah ! Louis de Funès. Moi qui ai été à la base des carrières de Raimu et de Fernandel, j'ai pressenti en lui quelqu'un de leur race et de leur classe<sup>200</sup> ». Marcel Pagnol a fait aussi des commentaires sur « ce petit bonhomme » : « Le diable de petit bonhomme est un géant et un bon dieu de la comédie. Le jour où je referai une trilogie, il sera au générique<sup>201</sup> ».

Louis de Funès a commencé sa carrière dans les années quarante. Dans les années cinquante, il a participé à la troupe des Branquignols qui faisait passer leurs

<sup>200</sup> Eric Leguèche, *Louis de Funès : Roi du rire*, op.cit., p. 70.

<sup>201</sup> *Ibid.*

pièces de théâtre au cinéma. De Funès a joué le rôle d'un inspecteur de police dans le film *Ah ! Les Belles Bacchantes* (1954). Son talent a été en général apprécié malgré quelques voix négatives. Dans l'article d'un critique de l'époque dans le *Figaro*, par rapport à la pièce originale, le journaliste a dit :

le style de cette troupe s'accommode mal du jeu cinématographique. Le meilleur de ses interprètes, Louis de Funès, perd au cinéma une partie de sa drôlerie. Ses tics l'y desservent ; il manque de sobriété ; les grossissements utiles à la scène apparaissent ici sans objet : bref, il est monotone<sup>202</sup>.

Bien que ces critiques ne soient pas favorables au jeu de l'acteur, les caractéristiques du jeu de Louis de Funès sont bien définies : « manque de sobriété » et des « grossissements ». Sa capacité à mimer et à faire des grimaces est exceptionnelle. Ce sont les principaux aspects de son humour. Il mime des animaux par la voix (dans le film *Ah ! Les Belles Bacchantes*, il imite le cri de la poule pour suggérer son identité — un inspecteur de police, la poule) et par des gestes (dans le film *L'Avare*, Frosine veut regarder les lignes de la main d'Harpagon. Mais ses doigts se recroquevillent comme des pattes d'animaux, afin de représenter l'avidité du personnage). Dans *L'Avare* (1980), Harpagon cherche avidement de l'argent partout : il donne une pièce de monnaie aux laquais et, par magie, la pièce, évidemment, disparaît ; il attrape sa propre main gauche comme celle du voleur etc. Tous ces gestes sont efficaces pour montrer le caractère âpre et avide d'Harpagon, mais souvent loufoques (il saute quand il a perdu sa cassette) et sont très exagérés (il tape les coussins et soulève le divan pour concrétiser le mot « toucher »).

Son humour ressort aussi dans le caractère excessif des sentiments et des émotions qu'il exprime. Il excelle dans l'expression de la colère : grognements (dans *Hibernatus*, 1969, Hubert gronde le valet avec des grognements impossibles à entendre clairement), gifles et coups de pieds répétitifs sur les autres personnages (dans *La Folie des grandeurs*, 1971, Salluste donne souvent des coups de pieds à Blaze), grands gestes (aussi dans *La Folie des grandeurs*, 1971, il fait un grand geste de salutation et son pantalon tombe), etc.

De toute façon, le jeu de Louis de Funès représente bien le style de jeu exagéré. C'est devenu sa marque personnelle, remarquée facilement par les spectateurs. Bien

---

<sup>202</sup> *Le Figaro littéraire* 29/10/1954.



que la vulgarité ne soit jamais très loin dans son jeu, son imagination et sa création artistique sont essentielles, et on doit y porter notre attention.

### 1.2.2 *Jeu naturaliste*

Ce que l'on critique surtout de Louis de Funès en ce qui concerne son jeu, c'est son exagération artificielle. Il a apporté avec lui directement son jeu théâtral au cinéma sans faire de changement. Selon Muriel Plana, «le tournage et la représentation théâtrale sont des contextes de travail différents<sup>203</sup>», le jeu d'acteur doit s'adapter au contexte. Certains acteurs, comme Isabelle Huppert ou Michel Piccoli, arrivent à être souples, «passer d'un théâtre d'images au cinéma, d'un jeu de théâtre, minimal et stylisé à un jeu de cinéma, plus ou moins naturaliste<sup>204</sup>». Dans l'histoire de la cinématographie, Max Linder est l'un des premiers acteurs qui se rend compte de la différence du jeu sur la scène et à l'écran. On lit dans la revue *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* :

il avait compris que le comique qui peut se dégager de l'écran doit être différent du comique théâtral. Il avait donc renoncé à ces artifices de costume et de maquillage auxquels à cette époque avait recours la plupart des comiques de théâtre et de café-concert, et il se présentait sous des apparences d'impeccable correction: chapeau haut de forme éblouissant comme un miroir à alouettes, jaquette soigneusement ajustée, souliers vernis, gants blancs et canne désinvolte<sup>205</sup> [...]

Cette élégance représente à l'époque le chic Parisien et en même temps il est facile pour la foule de reconnaître que ce n'est pas l'élégance de l'homme du monde dans la réalité. Il est au-delà des frontières des foules. Au niveau du jeu, il a renoncé à la poursuite (l'action clé du vaudeville) dans ses films et a cherché des sujets de films. Différent des acteurs issus du milieu théâtral, son jeu était fondé sur l'observation et sur une simplicité réelle. Les idées et les effets sont schématisés et des scènes

---

<sup>203</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op.cit., p.198-199.

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire de cinéma*, n°61, «Les comiques français des premiers temps», sous la direction de Laurent Guido et Laurent Le Forestier, septembre 2010, p. 28.

s'enchaînent avec une logique rigoureuse. « [...] le public réclamait qu'on humanisât le personnage du héros comique; il voulait de l'anecdote, du réalisme dans la parodie<sup>206</sup> » dit-on dans la revue *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Le réalisme et la représentation de la vie réelle sont bien l'essentiel de ce qui distingue le cinéma du théâtre. Les cinéastes sont souvent à la recherche de ce réalisme. Comme Robert Bresson qui sait très bien que le théâtre et le cinéma ne travaillent pas sur la même réalité. Selon lui, la réalité du théâtre est partielle, construite et symbolique, tandis que celle du cinéma est photographiée, totale, naturelle. Muriel Plana conclut :

Pour Bresson, écran et cadre de la scène se contredisent donc par essence. Sur scène, dans un décor conventionnel, l'artifice du jeu tend à donner une puissance au comédien, une réalité qu'il doit, de toute façon, créer lui-même; cette réalité construite, il la perd à l'écran, parce que, prise dans l'illusion radicale du réel filmé elle ne fait pas le poids et elle paraît ce qu'elle est: « fabriqué ». C'est ainsi que cette illusion théâtrale du jeu, perceptible à l'écran, détruit celle, spécifique, du cinéma. La personne filmée doit donc être elle-même plutôt que chercher à incarner, à interpréter, à composer un personnage<sup>207</sup>.

Jean Renoir a lui aussi la même opinion que Bresson :

Je n'avais jamais caché ma méfiance des gens de théâtre. Or, pendant cette période transitoire le cinéma ne croyait qu'aux gens de théâtre. Leur style me semblait encore moins approprié au parlant qu'au muet. Les gens se figurent que dans un film parlant seul le dialogue compte. Je crois au « Dialogue », mais il n'est qu'une partie du « son ». Pour moi, un soupir, le grincement d'une porte, des pas sur le pavé peuvent être aussi éloquentes qu'un dialogue<sup>208</sup>.

Depuis les années trente, les acteurs ayant un jeu naturaliste ne sont pas nombreux mais il y en a d'excellents. Ils ont aussi bien réussi que les autres acteurs qui ont un jeu exagéré. Michel Simon en est un bon exemple. Il a, dans son jeu, un côté innocent voire même primitif. Dans le fameux film *Boudu sauvé des eaux* (1932) de Renoir, il incarne un comique sauvage. Cet acteur prodigieux se traite de « gueule

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>207</sup> Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op.cit., p. 197.

<sup>208</sup> Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, op.cit., p. 95.

d'empeigne ou de gueule de traviole. Il se réfugie dans le comique démoniaque<sup>209</sup> ».

Le comique de ce film se concentre essentiellement sur ce clochard Boudu que l'auteur de la pièce René Fauchois décrit comme un animal qui ne sait que satisfaire ses besoins naturels : n'avoir aucun comportement poli ou civilisé, cracher partout même dans le livre *Philosophie de mariage* de Balzac, courir après Anne-Marie et séduire Mme Lestingois, etc... Dans le film, Renoir lui prête encore plus d'attention. Il le met dans plus de comportements d'érants et dans plus de situations comiques. Comme « Mme Lestingois met du sel pour pomper du vin sur la table, Boudu remet du vin pour pomper le sel. » ; Boudu met du désordre partout dans la maison ; il crache par terre, cire des chaussures avec les doigts et les essuient avec le drap du lit, etc. Tout cela est très choquant sur l'écran car l'effet est direct.

Michel Simon a déjà joué ce rôle en 1925 au théâtre. C'est lui qui a inspiré Renoir pour l'adaptation de la pièce au cinéma. Sans cet acteur, Renoir n'aurait peut-être pas fait ce film. L'importance de Michel Simon pour ce film est certaine. Renoir écrit dans *Contrat des metteurs en scène* (1939) que Michel Simon est l'âme de ce film. C'est avec lui qu'il ose concevoir le projet de tournage et le met dans la position de l'acteur-auteur. Au niveau du jeu, il est aussi le « roi ». « [...] l'homme fort de *Boudu sauvé des eaux*, c'est Michel Simon, bête de scène qu'admire Renoir<sup>210</sup> ».

L'acteur d'instinct, comme Michel Simon en témoigne dans le livre de Jacques Lorcey, *Michel Simon : un sacré monstre*, a sa propre conception du jeu d'acteur. En disant qu'il n'aime pas jouer, il précise que l'essentiel est d'abord de comprendre ce que veut l'auteur, d'essayer de retrouver la vie. D'ailleurs, le jeu au théâtre est un peu différent de celui du cinéma. Au théâtre, il faut aussi compter avec les réactions du public. Grâce à cette conception très naturaliste du jeu d'acteur, Michel Simon a été très applaudi. Dans *Comoedia* du 1<sup>er</sup> avril 1925, les critiques pensent que M. Michel Simon est « l'interprète rêvé pour le rôle de Boudu. ... Il n'eut qu'à faire appel aux naturelles ressources de son physique et de sa nature pour provoquer le rire ».

Mais Michel Simon n'est pas simplement un comédien qui ne sait que faire rire, il a une compréhension plus profonde du personnage de Boudu, différente de la compréhension des autres. Dans les interviews d'avant-première, il insiste sur le côté sombre du caractère de son personnage:

---

<sup>209</sup>Daniel Accursi, « Les "gueules" du cinéma comique », *CinémaAction*, n° 82, « Le comique à l'écran », premier trimestre 1997, p. 117.

<sup>210</sup>Charlotte Garson, *Jean Renoir, op.cit.*, p. 24.

Ce bonhomme qui fait rire est désespérément triste. À quoi bon exagérer? Il n'y a pas que la farce pour amuser. L'existence n'est-elle par faite d'un mélange de comique et de tragique? Les deux situations sont souvent si près l'une de l'autre! L'accoutrement de Boudu est risible, ses gestes, ses mots, ses attitudes sont drôles, mais quelle misère se devine en lui<sup>211</sup> !

Avec cette arrière-pensée, Michel Simon donne un style naturel à ce personnage. Sa façon de jouer se distingue de celle des autres comédiens de l'époque : Fernandel, Raimu, Sacha Guitry, presque tous les grands acteurs ont tendance à transposer directement à l'écran le jeu théâtral. Ce qui fait que le jeu naturel de Michel Simon est une exception. Son comique n'est pas forcé. Cela fait que

[...] ce comédien (M. Simon) était destiné à devenir l'un des plus grands interprètes du cinématographique et de l'espace la mieux accueillie: ceux qui mettent de l'humanité et de la sincérité dans le rire de la farce, et qui font, de cette forme d'art dramatique, la seule qui puisse s'élever aux mêmes hauteurs que la tragédie<sup>212</sup>.

Même Sacha Guitry qui a un style de jeu complètement opposé à celui de Simon a manifesté son appréciation. Sur un point à propos du jeu, ils ont la même opinion : «pour Michel Simon, rien n'est plus détestable que de tourner plusieurs fois une scène — Guitry acceptera d'ailleurs sa requête de ne faire qu'une seule prise<sup>213</sup> ».

Michel Simon joue d'une façon naturelle. C'est assez avant-gardiste à l'époque. En avançant dans le temps, les acteurs adoptent de moins en moins le jeu théâtral au cinéma. Leur jeu se veut plus proche de la vie réelle. Le comique de comportement à l'écran ne s'appuie plus sur l'exagération, mais porte plutôt sur le caractère du personnage. Par exemple, dans *La Cage aux folles* (1978), le fameux Michel Serrault joue d'une façon naturelle et montre une tendresse propre aux amoureux. Comme Didier Roth-Bettoni l'analyse :

[...] cette tendresse ne trouve quasiment aucune traduction physique (ni baisers, ni enlacements): il n'empêche qu'elle est là qu'elle crève l'écran, et que même le plus

---

<sup>211</sup>Jacques Lorcey, *Michel Simon : un sacré monstre*, op.cit., p. 92.

<sup>212</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>213</sup>Gwenaële Legras, « Michel Simon chez Sacha Guitry, La figure du double idéal », *Double jeu*, n°3, « Sacha Guitry et les acteurs », 2006, p. 85.

homophobe des spectateurs ne peut, face à cette farce, penser à aucun moment qu'il voit autre chose que deux homosexuels qui s'aiment et sont prêts à se sacrifier l'un pour l'autre<sup>214</sup>.

Bien sûr, dans le jeu de Serrault, il y a des gestes efféminés : le geste des mains quand il prend une tasse ; les cris qu'il pousse quand il est surpris ; la voix douce quand il parle... Mais l'amour qu'il montre est spontané, ce qui fait que tous les gestes sont raisonnables, logiques et ainsi naturels.

Dans *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), Régis Laspalès incarne le rôle principal — Maurice Lappin. Il joue d'une façon très particulière : au lieu de jouer vite comme dans le vaudeville, il adapte tout à son propre tempo, au ralenti. Le débit, la réaction, le comportement, etc., rien n'est pressé, tout est dans le temps. Quand le comique est souvent synonyme de rapidité, Régis Laspalès casse la norme. Il joue avec sa nature et la travaille sans cesse. La nature d'un acteur, le jeu naturel sont devenus aujourd'hui importants dans le comique.

### 1.2.3 Déguisement

Il y a souvent des déguisements dans la pièce ou dans le film comique. Cette imitation artificielle crée toujours des circonstances de rire, puisqu'avec le déguisement, le physique et la nature se trahissent facilement. Les propos de Bergson peuvent aussi expliquer l'effet comique provoqué par le déguisement. Selon Bergson,

si l'imitation des gestes est déjà risible par elle-même, elle le deviendra plus encore quand elle s'appliquera à les infléchir, sans les déformer, dans le sens de quelque opération mécanique<sup>215</sup> [...]

Se déguiser pour devenir quelqu'un d'autre est bien une imitation qui s'applique à infléchir les gestes sans les déformer. Les gestes donc ne peuvent pas être naturels, mais plutôt mécaniques afin de s'accorder au physique. En fait, ce n'est pas le déguisement qui est risible, c'est, plus exactement, la trahison de la vraie identité

---

<sup>214</sup>Didier Roth-Bettoni, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007, p. 244.

<sup>215</sup>Henri Bergson, *Le rire (essai sur la signification du comique)*, op.cit., p.25.

qui fait rire. C'est le cas dans *La Folie des grandeurs*(1971), dans *La Cage aux folles*(1978), dans *Hybernatus* (1969) et dans *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002). *La Fausse Suivante* (2000) est évidemment un autre cas. Car le déguisement n'est pas créé comme un élément comique. Il n'y a pas de trahison de la vraie identité. C'est une révélation par le personnage lui-même à la fin. Ce qui n'est pas du tout drôle.

Parmi ces exemples, dans *La Cage aux folles* (1978) et dans *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002), il s'agit du déguisement en femme. Dans le premier film, les folles en femmes, ce n'est pas risible. C'est à la fin, quand les Charrier se déguisent pour éviter les journalistes que nous rions. Dans le deuxième film, on rit du début à la fin du déguisement en femme de Maurice Lappin. Car dès le départ, on sait qu'il est un homme.

L'acteur qui porte volontiers des déguisements est Louis de Funès. Il les porte pour accentuer, parfois jusqu'à l'outrance les situations comiques dans lesquelles il fait évoluer ses personnages. Ses déguisements en poète, en général, en religieuse, en hippie même en buisson dans la série du *Gendarme* nous ont laissé de profondes impressions.

Il met des costumes de la Belle Époque dans *Hibernatus* (1969) et est déguisé en dame de la cour dans *La Folie des grandeurs* (1971).



*La Folie des grandeurs* (1971) réalisé par Gérard Oury.



*La Folie des grandeurs* (1971) réalisé par Gérard Oury.

Salluste, déguisé en femme, retrouve Blaze. Il a sur lui, une perruque, une robe noire, des bijoux, un éventail et un maquillage de femme, etc. C'est presque le déguisement d'un travesti. Ce qui fait rire, c'est que malgré le costume de femme, il réagit toujours comme un petit bonhomme méchant. Il est impatient, s'énerve facilement, a toujours envie de gronder Blaze. Plus la contradiction est grande, plus la situation est risible. Cette opposition entre son physique et son caractère est l'élément clé de son comique. De plus, il fait virevolter sa robe pour entrer dans le bistrot. On entend un bruit mécanique à ce moment-là. Cela ajoute encore à l'effet comique.

Le déguisement ajoute ainsi un effet supplémentaire au comique de comportement. Comme le conclut Henri Bergson :

Un homme qui se déguise est comique. Un homme qu'on croirait déguisé est comique encore. Par extension, tout déguisement va devenir comique, non pas seulement celui de l'homme, mais celui de la société également, et même celui de la nature<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 32.

## 1.3 Les objets comiques

Notre attention est souvent tournée vers les acteurs quand nous regardons un comique : son jeu, ses répliques, son physique, la situation dans laquelle le personnage se trouve, etc. Les grimaces, les gags, les blagues et les péripéties nous font rire. Cependant quelquefois, cela peut être d'autres choses que les acteurs qui attirent notre attention. Ce sont peut-être des choses complètement banales de la vie quotidienne dans certains cas qui provoquent pourtant une série d'événements risibles. Ce sont des moteurs de rire qui ont une absolue nécessité d'existence.

Dans cette partie, nous verrons quelques exemples concrets et analyserons de près les effets qu'ils ont créés.

### 1.3.1 Les animaux

Les animaux ne sont pas vraiment des objets. Ils sont des êtres vivants proches de l'être humain. Mais par rapport aux vrais objets, ils ont des sentiments. Ils ont leur propre émotion et leur propre caractère ; ils peuvent réagir seuls. Cela fait que la situation n'est pas toujours sous contrôle. La situation comique est ainsi créée.

À l'aide des animaux, des quiproquos peuvent être créés facilement. Dans le film *La Folie des grandeurs* (1971), le chien du roi a créé une situation de quiproquo. Dans le jardin royal, Blaze et la reine sont chacun d'un côté des buissons. Blaze déclare son amour à la reine, mais malheureusement, elle est partie et est remplacée par la duègne sans qu'il n'entende rien. La duègne est ainsi tombée amoureuse de lui. Elle lui tend la main. À ce moment-là le chien vient et lâche la main de la duègne. Elle le prend pour Blaze. Un grand malentendu créé par le chien prépare comme cela l'amour de la duègne pour Blaze. Une autre situation de quiproquo dans ce film est aussi créée par l'animal. Il s'agit d'un perroquet. Salluste envoie un perroquet pour transmettre un message de rendez-vous à la reine. Mais le perroquet se trompe de fenêtre et dit tout à la duègne. Dans ces deux situations, le perroquet et le chien sont complètement innocents. Ils créent ces situations par instinct, sans intention spéciale. Le résultat est donc hors du contrôle des personnages.

Dans d'autres cas, l'animal montre son caractère. Il comprend tout et donne



son opinion directement par des gestes. Toujours dans le film *La Folie des grandeurs* (1971), Salluste a un âne sur lequel il est monté pour chercher César dans le désert. L'âne comprend ce que César dit : «tu me prends pour ton âne ? » Il se fâche, avance de quelques pas et met Salluste sous la chute d'eau. Par ailleurs, la façon dont Salluste conduit l'âne est aussi originale : il suspend une carotte devant le nez de l'âne pour le faire avancer. Il profite de la nature de l'animal et crée en même temps un effet comique.



*La Folie des grandeurs* (1971) réalisé par Gérard Oury.

### 1.3.2 *Le Figaro*

Dans *Un Fil à la patte*, pièce et film, on voit un objet important. Il provoque tout un mouvement autour de lui et crée ainsi un comique très vaudevillesque. C'est le journal *Le Figaro*.

D'abord, il fait l'allusion à l'époque: *Le Figaro* est le plus grand journal en France à ce moment-là. Dans le film, une phrase ajoutée par Bois-d'Enghien : «Quel tirage, ce journal ! » le prouve bien. Selon M.Henry Gidel, les spectateurs adorent rencontrer au fil du dialogue telle ou telle référence précise au monde dans lequel ils vivent surtout si l'allusion ainsi lancée est chargée de quelque intention satirique. *Le Figaro* a donc rempli sa mission.

Ensuite, ce journal est un accessoire indispensable pour pousser le développement de l'intrigue. « *Le Figaro* semble chercher à trahir le protagoniste, ne fait-elle pas de cette feuille une sorte d'agent maléfique du destin? C'est en tout cas ce

que paraît croire Bois-d'Enghien<sup>217</sup> ». Bois-d'Enghien est sous la menace d'un journal. Car c'est à travers l'annonce dans le *Figaro* qu'on est au courant de son mariage avec Viviane. Chez sa maîtresse, Lucette Gautier, avec qui notre héros n'arrive toujours pas à rompre, ce journal devient le danger potentiel que Bois-d'Enghien veut donc éviter à tout prix. Outre un «*Figaro* plié» dans l'indication du décor du premier acte, ce journal fatal réapparaît aussi dans les scènes 4, 6 et 8. Mais dans le film, Le *Figaro* revient encore une fois de plus, plus loin, dans la séquence où Bois-d'Enghien aurait dû dire la vérité à Lucette mais craque encore une fois devant le charme de la chanteuse. Quand ils s'embrassent sur le canapé, Lucette trouve par hasard le *Figaro* sous un coussin, il le jette et dit : «Pas encore le *Figaro* ! » le *Figaro*, comme un élément de suspense dans l'intrigue de l'histoire, a la même importance dans la pièce de théâtre que dans le film.

Le *Figaro* est la cause des actions comiques. L'action de Bois-d'Enghien (il fait tout pour éviter le journal) tourne toujours à la dérision. Pendant cette matinée, ce journal, aux yeux de Bois-d'Enghien, est absolument partout : chez Lucette (Le *Figaro* plié dans le décor), dans la main de Chennevière (il lui offre son exemplaire quand Bois-d'Enghien froisse le journal et le cache sous son pyjama), dans la main de Fontanet (il vient chez Lucette avec un *Figaro*). Bois-d'Enghien se fatigue en cachant ces journaux. Cette répétition des actions «voir et cacher » nous fait beaucoup rire.

### 1.3.3 Le parapluie

Dans *Un Fil à la patte* (2005), un autre objet comique attire notre attention : le parapluie de Bouzin.

Dans la scène 8 de l'acte I, Bouzin apparaît sur scène avec son parapluie. Ce personnage comique est ridiculisé par l'auteur jusqu'au bout (comme Arlequin dans les pièces comiques classiques, personnage secondaire d'isoire), dans une représentation théâtrale, avec une mise en scène de Jérôme Deschamps, à la comédie Française. Christian Hecq incarne le rôle de Bouzin. Il a des comportements de clown grotesque : tirer la langue, parler une langue très floue, faire des gestes exagérés pour

---

<sup>217</sup> Henry Gidel, *Le Théâtre de Feydeau, op.cit.*, p. 113.

regarder le journal, lécher le doigt et puis directement le journal pour tourner la page. Ensuite, il se fait pincer le bras quand il veut donner sa carte à Firmin. Il fait rire les spectateurs. Mais cet humour est plutôt grotesque, l'humour d'une farce.

Il a apporté un parapluie avec lui chez Lucette et l'a oublié quand il est parti. Au moment de son retour pour chercher le parapluie, le quiproquo se noue. Tout le monde croit que c'est lui qui a offert à Lucette le bouquet de fleurs et la bague précieuse, puisqu'on a vu dans le bouquet la carte qu'il y a glissée discrètement. C'est le parapluie qui crée pour lui l'occasion d'accepter l'admiration des autres.

Dans le film, en plus de l'action autour du parapluie dans la première partie comme dans la pièce, le réalisateur ajoute dans la deuxième partie des histoires autour de son parapluie. Bouzin vient chez la Baronne avec son parapluie. Un gros plan sur son parapluie fait que les spectateurs voient d'abord le parapluie et puis Bouzin (le parapluie représente Bouzin). Puis après la poursuite par le général, Bouzin tombe dans l'étang. Dans l'image suivante, il est tout mouillé devant la porte de l'entrée principale de chez la Baronne, et il ouvre le parapluie. C'est un petit détail qui fait écho : enfin on utilise le parapluie, mais avec de l'eau.

Si dans la pièce, le parapluie est simplement un accessoire de Bouzin qui crée un quiproquo, dans le film, il est davantage attaché au personnage. Le parapluie nous fait penser tout de suite aux moments embarrassants que Bouzin a vécus. Bouzin et son parapluie ne font qu'un.

#### ***1.3.4 Le coffre-fort***

Dans notre corpus, le coffre-fort sous différentes formes apparaît comme un objet comique dans deux films: *Fric-Frac*(1939) et *L'Avare*(1980).

Dans le premier, le coffre-fort est la cible des cambrioleurs. C'est à la fois un trophée et un empêchement. Dès le générique, nous voyons une présentation originale des personnages sous l'effet spécial du coffre-fort.



*Fric-Frac* (1939) réalisé par Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara.

On voit deux mains régler les deux boutons et les noms ou les photos des personnages s'affichent automatiquement au milieu, comme on fait fonctionner le code secret d'un coffre-fort. C'est une façon de présentation ludique, mais, en même temps, liée au sujet du film.

À la fin du film, Loulou et Jo sont coincés devant le coffre-fort chez le bijoutier. L'ouvrir est une tâche très difficile et technique. Ils essaient plusieurs fois, mais échouent toujours. Leurs tentatives nous font rire. Le coffre-fort reste stable et indestructible.

Par rapport au coffre-fort de *Fric-Frac* (1939), dans *L'Avare* (1980), nous avons un coffre-fort encore plus comique. Il est, cette fois-ci, sous une forme ancienne — une caisse en bois fermée à double tour par plusieurs cadenas. Elle contient les fameux dix mille écus d'Harpagon. Cette caisse apparaît aussi dès le générique : Harpagon enterre la caisse dans son jardin, le générique s'affichant au fur et à mesure. À la fin du générique, la caisse est bien protégée avec, au-dessus, un piège caché par les feuilles. Pendant la durée du film, on entend parler plusieurs fois de cette fameuse caisse et de ces dix mille écus mais on ne la revoit plus. Elle est comme un fil conducteur caché, mêlé à l'intrigue de l'histoire jusqu'à la fin du film où Harpagon a retrouvé sa caisse avec laquelle il s'en est allé. Tout en portant cette caisse à la main, il sort de la maison, traverse le jardin et puis la traîne dans un désert. Quand il a

retrouv é sa caisse, la photo de Moli ère sur le mur lui dit : « Bonne chance, cher Harpagon ! », il semble qu'Harpagon et la caisse sont étroitement liés. Cette fin répond très bien au générique du début. Étant donné que la caisse contient 10 000 écus, elle pèse environ 35 kg. Il est donc impossible de mettre la cassette dans la poche ou sous le bras. Il s'agit donc d'un coffre de fer qu'Harpagon traîne derrière lui. Il marche dans le désert avec son argent. Cela montre bien que, dans sa vie, il ne lui reste que l'argent. Un humour noir, une ironie à fond, on comprend bien l'information que le réalisateur veut faire passer.

### 1.3.5 Le t él éphone

Le t él éphone est aussi un objet dont on profite souvent pour créer des effets comiques. On voit dans plusieurs films que cet objet banal a un potentiel comique qui nous surprend.

Le t él éphone crée une communication à distance. Il peut lier deux situations complètement différentes. Le personnage qui t él éphone ne se rend pas compte de la situation de l'autre au bout du fil. Cela facilite la création de situations de malentendu qui apportent toujours du comique. En tant que spectateur, on suit néanmoins les situations de deux côtés. L'ignorance du personnage peut très bien être un élément risible. Par exemple, au début du film *Le Père No ù est une ordure* (1982), on a un coup de fil de ce genre produisant un malentendu. L'organisation b énévole « SOS D éresse-Amitié » aide les gens qui sont dans la d éresse. Deux lignes de t él éphone sont toujours disponibles pour qu'on puisse être consolé tout de suite par les b énévoles. Un homme suicidaire, un révolver à la main, t él éphone depuis une cabine t él éphonique : « Je suis au bout du rouleau. Qu'est-ce que je dois faire ? » Mais à cause de la mauvaise ligne, Thérèse, la b énévole, n'entend rien. Elle lui répond donc : « Appuyez sur le bouton » pour qu'il raccroche le téléphone et refasse l'appel. Mais l'homme appuie sur la détente du révolver et se tue. Un malentendu à cause d'une mauvaise ligne téléphonique crée un résultat tragique.

Un autre exemple est vraiment drôle. En profitant aussi de la communication à distance, on crée des malentendus qui donnent un résultat comique. Dans le film *Le*

*Dîner de cons*(1998), François Pignon, le «con », parle au téléphone à la femme de Pierre Brochant, éditeur qui organise le dîner de cons. Pignon dit des phrases gentilles et touchantes à propos de Pierre et persuade sa femme de ne pas le quitter. Il ment, quand il dit qu'il est parti de chez Pierre et téléphone depuis une cabine. Elle est touchée et voudrait revenir à la maison. En raccrochant le téléphone, Pignon est très content. Il est sûr que la femme de Pierre va téléphoner à la maison tout de suite. Pierre le remercie. Mais Pignon est tellement content qu'il décroche immédiatement au moment du coup de fil de Mme Brochant. Cela trahit son mensonge de tout à l'heure (il téléphonait depuis une cabine). Mme Brochant se fâche à nouveau et raccroche. Pierre Brochant ne peut que dire : « Quel con...mais quel con... ». Pour un happy-end touchant d'un film comique un peu méchant, cette théâtralité nous offre un bémol inattendu. François Pignon retrouve son titre de «con ». Les spectateurs revoient la moquerie méchante du film.

Dans les deux premiers exemples il s'agit de situations comiques populaires, même un peu grotesques. L'excellent jeu du comique lié au téléphone est montré par Sacha Guitry dans sa pièce et son film *Faisons Un Rêve*(1936).

L'acte II de la pièce n'a qu'un personnage : lui (l'amant). Le film garde intégralement cette partie : le monologue d'un amant coupé en deux parties. Dans la première, il attend impatiemment la femme, imagine son trajet, devine toutes les possibilités qui peuvent la retenir. Il s'affole, s'énerve tout seul devant la caméra. Il est complètement dans son monde (son rêve). Puis dans la deuxième partie, il téléphone à son amoureuse. La caméra le cadre par gros plans, sans mouvement spécial. Les deux parties durent 17 minutes avec une coupe de 2 secondes d'une image d'elle qui est au téléphone, au lit. Francis Veber, dans un interview à propos de ce film, dit qu'il ne s'ennuie pas une seule minute pendant les longues séquences à un seul acteur et que l'interprétation de Guitry est une qualité de ce film<sup>218</sup>. Quand il téléphone, il ne laisse pas son interlocuteur placer un mot. Il fait un duo avec l'appareil : demander le numéro avec nervosité, poser l'écouteur pour ouvrir la porte tout en criant «allô », chercher la cigarette en se déplaçant avec l'appareil à la main... Le téléphone n'est plus un simple objet, c'est presque un deuxième acteur. Nous rions de sa création artistique et de son imagination originale. C'est une scène qui est un succès éternel.

---

<sup>218</sup> L'entretien avec Francis Veber à propos de *Faisons Un Rêve* dans les suppléments de DVD.

## 1.4 Le comique de langue

Le comique de langue est issu du texte. La plupart du temps, si cela marche bien sur la scène, le réalisateur préfère le garder. Mais toutefois, le théâtre et le cinéma sont deux média différents. Selon leurs propres caractéristiques, le metteur en scène et le réalisateur vont choisir, modifier, ajouter ou même inventer ce qui ira avec leur moyen d'expression. À propos du comique de langue, nous examinerons surtout trois aspects : l'accent du personnage, la répétition de répliques et les jeux de mots.

### 1.4.1 L'accent du personnage

Pourquoi l'accent d'un personnage peut-il souvent nous faire rire? Selon Pagnol, c'est simple, car « le rire est un chant de triomphe ; c'est l'expression d'une supériorité momentanée, mais brusquement découverte du rieur sur le moqué<sup>219</sup> ».

Les vaudevillesques aiment bien jouer avec les accents ou carrément avec une langue étrangère. Chez Feydeau, c'est surtout l'anglais et le franco-anglais que ses personnages parlent, comme Miss Betting dans *Un Fil à la patte* et Maggy dans *Le Dindon*. Il profite des obstacles issus des langues étrangères pour créer des effets comiques entre les personnages qui n'arrivent pas à se comprendre. Miss Betting, anglaise, préceptrice de Viviane, ne sait pas parler français. Quand la Baronne (la mère de Viviane) lui parle en français, elle ne comprend pas et lui répond toujours en anglais, langue que la Baronne ne comprend pas. En plus de Miss Betting, un autre personnage, le général, dans *Un Fil à la patte*, ne parle pas français correctement. Il a un fort accent espagnol. Cet accent, lui-même, crée déjà un effet comique. Par ailleurs, il crée parfois des malentendus et rend vulgaire le personnage que cet accent ridiculise. Mais dans le film, le réalisateur a changé complètement cet aspect de la pièce : Miss Betting n'existe plus, l'accent du général disparaît. On perd ce côté comique mais en même temps la vulgarité de la pièce est réduite. Le côté vieillot du vaudeville est adouci.

---

<sup>219</sup> Marcel Pagnol, *Notes sur le rire* suivi de critique des critiques, *op.cit.*, p. 25.

Contrairement à Michel Deville, Pagnol a très bien conservé l'accent marseillais de ses personnages. Cet accent, chez Pagnol, n'est pas une raison de moquerie, mais un attachement au Sud. Bien sûr, l'accent marseillais est plutôt gai et chantant et il est déjà à une touche comique pour le film. Mais au niveau de l'invention, le cinéma n'a pas apporté de nouveauté ni ajouté d'autres effets comiques par rapport à la pièce. L'accent qui existait dans la pièce est le même dans le film.

Le même cas de la conservation de l'accent et de la langue étrangère existe aussi dans *Les Garçons et Guillaume à table*. Guillaume Gallienne raconte les expériences du héros en Espagne, en Allemagne et en Angleterre. Il y a donc ces trois langues qui interviennent dans la narration. Les gens des différents pays parlent français avec des accents différents. Une Allemande parle français : « fous defez relax fotre anus. No stress sinon c'est très tangereuxfürdasRektum<sup>220</sup> ». Une Espagnole parle français : « Quand ye danse las sevillanas, yebeux danser abecoun garçon, pas abecoun fille<sup>221</sup> ». Dans le film, ces comiques de langue sont complètement conservés.

Il paraît qu'à ce niveau de la langue, le cinéma n'a pas eu de création spéciale. Il transporte directement cette langue de la scène à l'écran. La suppression existe mais l'ajout est très rare.

#### **1.4.2 Les répétitions de répliques**

Les effets comiques de répétition de mots au théâtre peuvent être glissés facilement dans le film. Les réalisateurs gardent souvent cet aspect et même le poussent davantage. Selon Bergson,

dans une répétition comique de mots il y a généralement deux termes en présence, un sentiment comprimé qui se déend comme un ressort, et une idée qui s'amuse à comprimer de nouveau le sentiment<sup>222</sup>.

La répétition des mots prolonge le point comique, au contraire, l'idée comique

<sup>220</sup> Guillaume Gallienne, *Les Garçons et Guillaume à table*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 45.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>222</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (essai sur la signification du comique), *op.cit.*, p. 56.



est accentuée par la répétition et sort du contexte général.

C'est bien le cas dans *L'Avare*, Molière a écrit une réponse d'Harpagon : «Moi, moi, moi » quand Cléante, son fils, lui demande qui va épouser Marianne. Dans la représentation théâtrale, l'acteur qui joue Harpagon dit ces trois « moi » d'une façon plutôt naturelle. Il accentue et prolonge un peu le premier « moi », et dit moins fort les deux « moi » suivants. Mais dans le film de Jean Girault et Louis de Funès, ces trois « moi » ont été dits d'une façon complètement différente : il dit ces trois « moi » de plus en plus fort avec la bouche s'ouvrant de plus en plus grand, surtout le troisième, il est un apogée absolu de cette réponse, qui termine la conversation. Cette façon de jouer ces trois « moi » est exagérée mais convenable, hilarante mais raisonnable. Cette manière de parler montre bien une décision incontestable d'un père autoritaire.

Dans le film *Un Fil à la patte*(2005), Michel Deville ajoute plusieurs répétitions de répliques. Dans la première partie, tout le monde est surpris par le retour de Bois-d'Enghien. Chenneviette, filmé par un plan de face, très proche, dit : «Enfin il est revenu ! », et puis Amélie (Marceline dans la pièce de théâtre) dit la même phrase, mais sa position est dans la profondeur du champ. Elle est dans la salle à manger quand elle parle. Ces deux plans se succèdent immédiatement, et accélèrent le rythme. Dans la troisième partie du film, quand Bois-d'Enghien invente n'importe quoi en disant qu'il est ténor, quatre personnages (Viviane, la Baronne, Fontanet et de Chenevienne) répètent la phrase «Vous chantez ?! ». Le réalisateur se sert des gros plans et des coupes rapides entre eux, en un rien de temps. Quelle surprise ! Les spectateurs sont comme des personnages, ils n'ont pas le temps de réagir.

Outre ces répétitions traditionnelles vaudevillesques, d'autres sortes de répétitions sont ajoutées dans le film: plusieurs personnes disent la même chose en même temps. Dans la première partie du film, chez Lucette, tout le monde est à table, on commence à dîner. Chenneviette, Fontanet et Bois-d'Enghien, assis côte à côte, disent : « un, deux, mangeons ! ». Ces trois hommes, quand Bouzin revient chercher son parapluie et qu'on croit que c'est lui qui a envoyé les fleurs et la bague, saluent Bouzin ensemble : « un, deux, Ah ! M. Bouzin ! », puis ils poussent chacun une chaise devant lui pour le faire asseoir.

Le fait de dire « un, deux » pour faire quelque chose ensemble est comme un jeu d'enfants. Cela amuse les spectateurs de voir trois adultes faire des choses enfantines. Que trois personnes disent la même chose ensemble, est comme une autre

façon de répétition. Cette action existe rarement dans la vie quotidienne, elle donne une atmosphère artificielle.

### 1.4.3 Les jeux de mots

Par rapport au comique de l'accent et à celui de répétition, le jeu de mots est un comique plus recherché. Il y a souvent plus de jeux de mots dans les pièces de théâtre, car on a la possibilité d'avoir le texte sous les yeux. Le théâtre, malgré un art de représentation, est avant tout un genre littéraire. Les mots drôles et les jeux de mots sont plus fréquents dans le théâtre. Prenons *Boudu sauvé des eaux* comme exemple, nous voyons des éléments comiques qui n'existent pas dans le film. Une cliente demande un auteur : Flaubert. Mais elle mémorise ce nom par un nom de carabine « flobert ». Par erreur, elle prend « Gaston Flaubert » pour « Gustave Flaubert », et dit qu'il a écrit *Quo Vadis*. Pour comprendre cette astuce, il nous faut au moins des connaissances littéraires de base. L'auteur nous fournit d'un coup beaucoup d'informations. Si c'est seulement écouté, les spectateurs ne peuvent probablement pas saisir les informations tout de suite. À l'écrit, cela devient moins difficile à comprendre. Il y a un autre exemple à propos du mot « cocu ». Ce dialogue a lieu entre Boudu et M. Lestingois. Selon ce que Boudu a compris : cocu égale homme. Il dit ainsi : « Molière, alors, qui est un grand homme, c'est aussi un grand cocu<sup>223</sup> ? » Bien que ces blagues ne soient pas brillantes et qu'elles soient même vulgaires (surtout la deuxième), l'auteur les ont gardées pour l'effet comique. Le théâtre, par rapport au cinéma, aime davantage le comique de langue.

À propos d'*Un Fil à la patte*, le film et la pièce usent tous les deux de jeux de mots, mais par des façons différentes. Dans la pièce, à propos de la chanson de Bouzin :

Bois-d'Enghien.- Et puis enfin, ça... ça manque de traits, c'est un peu gris!

Lucette.- Oui, tenez! ... ça, c'est un peu vrai ce qu'il dit là! On sent bien que c'est la chanson d'un homme d'esprit...

Bois-d'Enghien.- ... qui l'aurait fait écrire par un autre.

---

<sup>223</sup> René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux*, Paris, Éditions du Dauphin, p. 117.

Lucette.- Voil à si l'opposition y est moins forte entre ce que l'on veut dire et ce que l'on pense, le d écalage obtenu n'en est pas moins piquant. (Acte I, Sc ène13 )

L'auteur utilise une tournure spécialement recherchée pour dire que c'est une mauvaise chanson. Le style est détaché de tout le reste du texte qui est plutôt d'un style courant. Dans le film on continue à utiliser les jeux de mots, mais cette fois-ci, on joue sur la rime. Quand on discute que faire de cette chanson grotesque :

Fontanet.- [...] mais pourquoi pas une chanson parodique, satirique

De Chenneviètte.- politique[...]

Bois-d'Enghien.- [...] Elle est piquante, c'est- à-dire, discutable mais il fallait la nourrir, la doucir, la r éduire, la polir, la p érir, la frir.

Lucette.- la d éruire.

Les jeux de mots sur la rime apparaissent plusieurs fois dans ce film. Un peu plus tard, quand le g énéral d éclare son amour à Lucette, il compose un po ème et cherche aussi la rime. Cette sorte de jeu de mot est diff érente de celle utilis ée dans *Boudu sauv é des eaux* qui est plus adaptée à la lecture qu'à l'écoute. La rime est faite d'abord pour l'oreille. Même si l'on ne pr ête pas sp écialement attention au contenu des paroles, on entend toujours facilement les mots qui riment. C'est un comique qui convient bien au cin éma.

Le comique dans le film adapté de la pi èce de théâtre est hérité de l'art théâtral. On retrouve les m êmes sortes de comique dans le film. Le comique de situation, le comique de comportement sont toujours deux genres de comique importants qui créent la plupart des situations humoristiques. Le comique de situation vient essentiellement du vaudeville : des malentendus, des cas embarrassants, des rencontres à éviter, etc. Tout se joue principalement sur l'espace qui a une créativité sp écialement active dans le vaudeville. Par rapport à la repr ésentation th éâtrale, le cin éma apporte à ce genre de comique plus de possibilit és en variant les espaces. On voit plus de lieux dans un film que dans une pi èce de théâtre. On a souvent l'impression de se rendre dans un lieu concret. On peut même parfois voyager dans le temps à l'aide du cinéma par cette multiplication des lieux. Le comique de comportement est lié au jeu d'acteur. Le style de jeu scénique et celui à l'écran sont

souvent différents. La technique cinématographique ajoute souvent des effets : les gros plans accentuent les détails ; les coupes et les montages aident à réaliser des changements complets de maquillage ou de costume. Quant aux objets comiques, c'est la partie qui permet le plus de création pour les réalisateurs. Suivant la façon dont les réalisateurs appréhendent la pièce originale, ils ajoutent des objets et cette créativité apporte souvent de bonnes surprises. C'est un plus que le cinéma apporte à la pièce de théâtre. Enfin le comique de langue est souvent repris directement de la pièce d'origine et les réalisateurs gardent souvent les textes brillants. Mais les changements existent aussi. Selon les différentes caractéristiques des médias, le comique de langue peut être modifié. Celui dans le théâtre insiste sur la finesse du jeu de mot, tandis que celui du cinéma est souvent moins difficile à saisir à l'écoute. En fin de compte, les comportements loufoques et les personnages clowns ne sont plus la clé pour provoquer le rire des spectateurs. Les répliques ingénieuses, l'humour intelligent et les situations plus proches de la vie réelle trouvent plus d'écho dans le cœur des spectateurs.

## 2. L’empreinte de différents genres

Il est difficile de dire qu’un film comique est cent pour cent comique du début à la fin. Il existe toujours des moments où les frontières du genre deviennent floues. Certains moments dramatiques, grandioses, de suspense, ou même tragiques peuvent très bien intervenir sans casser l’atmosphère générale du comique.

Les films adaptés des pièces de théâtre nous montrent des va et vient entre différents genres cinématographiques. On voit que les films comiques adaptés de pièces de théâtre ne sont pas tournés seulement comme des films comiques. Ils empruntent facilement les couleurs des autres genres cinématographiques, par exemple, du film d’action, du film historique, du film biographique, de la comédie musicale, etc. Dans le cadre du comique, souvent, le côté artistique du cinéaste pèse moins que le côté commercial. La priorité du cinéaste est de tourner un film amusant, intéressant, qui fait rire et détend le public. Il y met ainsi naturellement moins de pensée philosophique, il utilise moins l’abstraction et adopte une esthétique moins d’avant-garde. Par conséquent, les éléments du rythme rapide (film d’action), ceux de la narration romanesque (film historique et biographique) et ceux du divertissement (comédie musicale) entrent facilement dans le film comique.

Dans cette partie, nous allons voir essentiellement le croisement des genres cinématographiques. Dans le cadre du film comique adapté de la pièce de théâtre, ce croisement présente surtout les traits du film d’action, du film historique et de la comédie musicale.

### 2.1 Film d’action

La pièce comique ne manque pas d’action. Dans le vaudeville, le mouvement est le premier élément qui crée des situations comiques et qui maintient un certain rythme. Mais plus précisément, ce mouvement est autre chose que l’action du film d’action qui met en scène une succession de scènes spectaculaires souvent stéréotypées (courses-poursuites, fusillades, explosions, etc.). Les scènes sont construites autour d’un conflit résolu de manière violente. Dans les films comiques,

les courses-poursuites sont les plus fréquentes. Seulement ces scènes ne sont pas présentées de façon sérieuse, mais plutôt pour accélérer le rythme et créer ainsi des situations risibles. Par exemple, dans *Hibernatus*(1969), Hubert (joué par Louis de Funès) et Edmée (incarnée par Claude Gensac) ont volé l'hiberné et essaient de le transporter chez eux. Cela provoque une poursuite effrénée. Un bon nombre de policiers avec toutes sortes de moyens de transports les suivent. Dans *La Cage aux folles* (1978), à la fin du film, pour éviter le scandale, les Dieulafoi sont obligés de se déguiser en femme et de sortir par la salle de club. Dehors, ce sont des journalistes qui les poursuivent. Ces poursuites sont plus proches des mouvements vaudevillesques que du film d'action. Mais les mouvements dans la pièce ou dans le film ont la même fonction : créer une certaine tension à l'aide des mouvements.

Parmi les poursuites, certaines nous font penser davantage au film d'action. Nous sentons l'urgence et le suspense, en outre, l'intrigue est plus complète. Prenons pour exemple, le film *Ma Femme s'appelle Maurice* (2002). Dès le générique, on est dans une poursuite, qui n'existe pas dans la pièce d'origine. Georges et Emmanuelle, sa maîtresse, sont arrivés à Venise, pour passer le week-end. Ils sont suivis par le fiancé d'Emmanuelle, Johnny. En sortant de l'aéroport, les deux amants ont pris un bateau-taxi sans se douter qu'ils sont suivis par Johnny. Pendant cette poursuite sur les canaux de Venise, le générique se met en route avec une musique de fond latino — «Baila Casanova » de Paulina Rubio — qui rythme bien cette course sur l'eau. Tout au long du générique (et de la poursuite), la musique et les paroles de Johnny alternent. Quand la musique s'arrête, c'est Johnny qui raconte l'histoire. Puis la musique reprend.

Cette poursuite pendant le générique qui ouvre le film donne beaucoup d'informations en même temps. Nous avons d'abord une description rapide des personnages : un gars marié riche, une blonde maîtresse charmante qui est fiancée avec un blond jaloux, costaud et pas très intelligent. Ensuite, cette poursuite décide du ton principal du film : tout se passe vite. Georges va se fatiguer à résoudre des situations embarrassantes inattendues. À la fin, les spectateurs peuvent en même temps admirer les beaux paysages de Venise, qu'il n'est pas possible de montrer sur la scène. Cela fait partie du rêve de cinéma qui fascine les gens.

Comparé avec le premier acte de la pièce d'origine, ce générique est plus efficace. Sur la scène, l'exposition se fait petit à petit. Nous découvrons le contexte de l'histoire à travers le dialogue des personnages. Dans le film, on est toujours plus

pressé Les intrigues doivent être condensées. Les informations nécessaires viennent d'un coup. La poursuite comme première scène du film est une bonne accroche pour les spectateurs, qui convient bien pour réaliser un film commercial.

Tout de suite après le générique, la poursuite de Johnny continue. Il grimpe à l'aide d'un tuyau pour espionner ce qui se passe dans la chambre d'hôtel de Georges et Emmanuelle. Dans une situation pareille, le trucage est nécessaire. Johnny tombe du haut du tuyau sur le bateau et casse le toit. Quelques minutes après, un autre trucage : Georges jette Emmanuelle qui a pris feu dans le canal depuis la fenêtre de la chambre.

Ces trucages apparaissent aussi dans d'autres films. Une scène de bataille dans *La Folie des grandeurs* (1971) se passe dans une arène de taureaux. Les ennemis de Blaze l'enferment ainsi que Salluste dans une arène et laissent un troupeau de taureaux les chasser. Ils se sauvent en grimpant sur un mur de l'arène. Ils sautent et tombent justement dans les deux palanquins qui passent. Ils traversent le toit et le fond des palanquins et continuent à courir à pied.



*La Folie des grandeurs* (1971) réalisé par Gérard Oury.

Cette séquence d'action a tous les éléments d'un film commercial : le complot, le combat, la poursuite, le trucage et bien sûr le comique. Toutes les caractéristiques d'un film d'action s'accordent entre elles et vont bien dans un film comique. Le héros a enfin vaincu les ennemis après avoir combattu vaillamment.

Le film d'action influence le film comique par la création d'une atmosphère d'urgence. Le rythme du film est accéléré. Le suspense à propos du résultat des

actions attire l'attention des spectateurs. Il y a plus d'informations, davantage d'effets spéciaux. Tout cela rend le film plus amusant. Il y a plus de détails à regarder. C'est sans aucun doute un enrichissement pour le film comique adapté de la pièce de théâtre.

## 2.2 Le film historique et le film en costume

Dans notre corpus, il y a un genre de film qui met en scène des événements du passé pour décrire un personnage : c'est le film historique. *Cyrano de Bergerac* (1990) de Jean-Paul Rappeneau et *Beaumarchais, l'insolent* (1996) d'Édouard Molinaro en font partie. Cependant, la particularité de ces films, c'est qu'ils ne reposent pas directement sur la vérité historique mais sont adaptés des pièces de théâtre tirées de celle-ci. *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand est déjà devenu une pièce classique et une œuvre patrimoniale ; tandis que *Beaumarchais* est une comédie en deux actes et dix-neuf tableaux de Sacha Guitry. Ainsi, il ne s'agit pas d'une création artistique à partir d'un fait historique, mais d'une deuxième création d'après la pièce originale. C'est plutôt une traduction qui conserve la touche historique et qui essaie d'être fidèle à la pièce originale mais en même temps d'être créative.

Outre ces deux films, quelques autres films ont aussi un aspect historique, c'est-à-dire, gardent certaines caractéristiques d'une époque : *L'Avare* (dix-septième siècle), *La Fausse Suivante* (dix-huitième siècle), *Un Fil à la patte* (fin dix-neuvième siècle), *Hibernatus* (une séquence reconstruit artificiellement la vie de la Belle Époque), *Potiche* (les années 1960 et 1970). Tout cela a un lien avec l'histoire qui se manifeste à travers les costumes, on les appelle donc des films en costumes.

*Cyrano* et *Beaumarchais* abordent la vie d'un personnage historique ce qui est très rare pour un film comique. Ce sont plutôt les films sinon tragiques au moins « neutres » qui en traitent plus fréquemment. C'est pourquoi *Cyrano de Bergerac* (1990) et *Beaumarchais, l'insolent* (1996) ne sont pas complètement comiques. L'influence du film historique sur ces deux films se manifeste principalement par le choix de l'extrait de la vie du héros ; tandis que pour les films en costumes en général ce sont justement les costumes et le décor qui apportent la touche historique.



### 2.2.1 *Épisode de la vie*

*Beaumarchais* de Sacha Guitry est composé de 19 tableaux qui marquent 14 lieux différents. Cela a créé un vrai problème de coût à l'époque pour monter cette pièce. Chaque tableau est comme une séquence de film, sauf que cette division est à la base du changement de lieu, ce qui n'est pas toujours le cas au cinéma. Dans le film adapté le changement de lieu ne pose cependant pas de problème. Le réalisateur s'est plutôt fait du souci pour la narration de l'histoire. Édouard Molinaro se souvient de cette tâche difficile :

La biographie ! Ma hantise. À mon sens, elle ne se justifie que dans une démarche strictement historique, scientifique même, en dehors de toute ambition dramatique. Je choisis donc de ne raconter que les dix années les plus mouvementées de la vie de mon héros, entre la première représentation du *Barbier de Séville* et le triomphe du *Mariage de Figaro*<sup>224</sup>.

C'est donc une vraie difficulté de choisir quelle partie de la vie raconter. Le réalisateur du film a finalement respecté le choix du dramaturge et a repris la même partie de la vie de Beaumarchais. Ce choix est donc facile quand le film historique est adapté d'une pièce de théâtre par rapport au film purement historique. La pièce originale propose déjà une solution toute faite au réalisateur qui n'a pas à reconstruire seul la biographie du héros.

Pour *Cyrano de Bergerac*, une pièce patrimoniale écrite en alexandrins, le réalisateur du film adapté — Rappeneau — s'est posé la même question : « dans la forêt des mots où peut se trouver le cinéma<sup>225</sup> ? ». La pièce de théâtre a sa propre narration s'appuyant sur les dialogues. Les mots sont des matières premières du récit. Les vers et les tirades en alexandrins nous font oublier temporairement le récit, alors que le cinéma a une narration qui ressemble plus à celle du roman. Un narrateur particulier nous introduit naturellement dans l'histoire. Cette question nous montre, avant tout, la réflexion de Rappeneau sur le choix du style de paroles de son film, et

---

<sup>224</sup> Édouard Molinaro, *Intérieur Soir*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2009, p. 274.

<sup>225</sup> Interview de Jean-Paul Rappeneau dans le DVD de *Cyrano de Bergerac*.

aussi le problème posé par la construction d'un film à partir d'un texte théâtral. Comme le dramaturge, il a choisi d'aborder la jeunesse du héros puis la fin de sa vie et non de traiter toute son existence car ce n'est pas la biographie de Cyrano mais son histoire d'amour qui l'intéresse.

Même si ces deux films adaptés entrent dans le genre du film historique, le choix de l'épisode de la vie du héros respecte toujours celui de la pièce originale. C'est très différent du film purement historique dont l'exposition d'une assez longue période de la vie d'un personnage du passé est une des caractéristiques. Ce genre de film est moins propice à la détente du spectateur que les films comiques adaptés de pièces de théâtre.

### **2.2.2 Décor**

Le décor et les costumes font partie de la représentation scénique comme de l'image filmique. Il s'agit de créer une ambiance «réaliste», quelquefois avec des toiles de prix et des objets de valeur. Cependant ces accessoires sont généralement secondaires par rapport au texte et au jeu des acteurs. Il nous arrive de voir une pièce ou un film de style minimaliste avec peu de décor.

En revanche, une pièce classique avec une représentation traditionnelle ou un film en costumes n'ignore jamais l'importance du décor et des costumes. Car les metteurs en scène cherchent à rendre authentique l'époque de l'œuvre, afin de faire entrer facilement les spectateurs dans l'univers créé.

Certains hommes de scène se préoccupent beaucoup du décor. Sacha Guitry en fait partie. C'est d'ailleurs lui-même un collectionneur. Pour Sacha, la scène est dans sa vie comme sa vie est sur scène. La passion du théâtre baigne sa vie et explique son comportement face aux objets dont il aime à s'entourer sur scène. Avec son père Lucien Guitry, ils ont un goût commun pour la peinture hollandaise et pour le XVIII<sup>ème</sup> siècle. Leurs tableaux apparaissent dans le décor de huit pièces au minimum. Pour commémorer ses cinquante ans de théâtre en janvier 1952, il organise lui-même la présentation de ses collections. Pendant un mois, il ouvre son hôtel particulier aux visiteurs qui acquitteront un droit d'entrée au profit des œuvres de la Société des

auteurs et compositeurs dramatiques.

Georges Feydeau se préoccupe beaucoup du décor lui aussi. Sa description du décor est très détaillée et très précise dans toutes ses pièces. Prenons *Un Fil à la patte* comme exemple, nous voyons bien que même les détails les plus insignifiants sont notés (« toutes ces portes sont à deux battants », « elle s'ouvre intérieurement »), que la position des objets est très clairement indiquée (« un piano adossé au mur », « à droite du canapé, c'est-à-dire au bout le plus rapproché du spectateur ») et que de petites choses, comme les biberons, les tableaux sur les murs, le vase, sont mentionnés.

Grâce aux indications détaillées du dramaturge, Michel Deville peut reconstruire l'univers de l'époque 111 ans après la première représentation de la pièce. Il respecte ce style sophistiqué du décor et a bien sûr repris des meubles ou des objets : le piano (dont le général a même joué dans le film), le *Figaro* (filmé avec un gros plan) et la glace au-dessus de la cheminée. Le réalisateur a arrangé l'appartement de Lucette de façon somptueuse. Tout en gardant les objets que mentionne Feydeau, il a ajouté des rideaux de couleurs vives et beaucoup de fleurs. Il a développé la fonction de certains accessoires et en a ajouté d'autres sans aller à l'encontre de l'intention première de la pièce.

*Hibernatus* (1969) a un passage particulier où l'on retourne dans les années 1900. Changer le décor devient ainsi à la fois la tâche du réalisateur et celle des personnages fictifs de l'histoire. La maison des Tartas est décorée à nouveau dans le style de la Belle Époque; les habits, les meubles, le train de vie... Même le quartier entier remonte le temps.



*Hibernatus* (1957) réalisé par Édouard Molinaro.



*Hibernatus* (1957) réalisé par Édouard Molinaro.

Dans ce film, on nous montre d'abord une photo en noir et blanc de la maison en 1900 puis une pièce décorée d'après cette photo. Nous avons ainsi l'impression d'avoir vécu la procédure de modification et entrons avec les protagonistes dans la Belle Époque. Le changement du décor engendre le changement de l'ambiance, de l'époque et de l'univers. Le décor a la même fonction sur la scène qu'à l'écran.

Dans une autre adaptation, le réalisateur n'a pas respecté complètement le texte original, mais a imposé sa propre préférence de style, sans que cela contredise vraiment l'intention première du dramaturge.

L'histoire de *Huit Femmes* se passe dans les années 50. Quand François Ozon l'a adapté au cinéma en 2002, il a respecté globalement l'époque indiquée dans la pièce mais a avoué aussi avoir été davantage inspiré par le cinéma hollywoodien des années 40-50, aussi bien pour le décor, que pour les costumes. Il voulait être plus proche du *Mirage de la vie* (1959) que de *Marie-Octobre* (1959).

Ozon se réfère particulièrement au film de Douglas Sirk *Tout ce que le ciel permet* (1955). Les paysages artificiels enneigés du film de Sirk ont inspiré Ozon pour la conception des ambiances extérieures. Pour *Huit Femmes* (2002), une toile peinte, longue de 50m, a donc été faite, comportant tous les éléments éloignés du paysage. L'idée de la biche du premier plan vient aussi du film américain: un cerf se trouve dans le dernier plan de *Tout ce que le ciel permet* (1955).



*Tout ce que le ciel permet* (1955) réalisé par Douglas Sirk.



*Huit Femmes* (2002) réalisé par François Ozon.

### 2.2.3 Costumes

Tous les films en costumes comme la représentation traditionnelle du théâtre, indiquent la période où l'histoire se passe grâce aux décors et aux costumes d'époque. *L'Avare* (1980), *La Fausse Suivante* (2000), *Cyrano de Bergerac* (1990), *Le Malade imaginaire* (2008), *La Folie des grandeurs* (1971), *Un Fil à la patte* (2005), etc., tous ces films respectent l'époque qu'ils doivent décrire à travers le style des habits des personnages, cependant on peut noter quelques touches personnelles du cinéaste. Par exemple, dans *L'Avare* (1980), les couleurs des costumes sont souvent très contrastées, très vives : le vêtement d'Harpagon est noir ; la robe de Frosine rose foncé. Dans *La Folie des grandeurs* (1971), les costumes des serviteurs de Don Salluste sont tous décorés de petites boules vertes qui en mouvement produisent un effet drôle, enfantin.

*Beaumarchais, l'insolent* (1996) est un film exceptionnel en ce qui concerne le costume. Il n'a pas simplement pour fonction d'indiquer l'époque mais est conçu dans un but d'esthétique picturale. Ces costumes sont inspirés de la peinture du 18<sup>ème</sup> siècle.

On peut en retrouver le style et les couleurs dans une peinture de Thomas Gainsborough, *Mr. And Mrs. William Hallet* (1785).



Thomas Gainsborough, *Mr. And Mrs. William Hallet* (1785), collection de la Galerienationale (*The National Gallery*) à Londres.

Non seulement les personnages principaux mais aussi les figurants portent des couleurs claires comme la femme dans la peinture. Cette uniformisation des couleurs nous donne des images propres et concises. L'attention des spectateurs n'est pas perturbée par la variété des couleurs et peut donc se concentrer sur le récit. L'uniformisation et la simplicité contribuent à la beauté des images. Par ailleurs, dans les scènes panoramiques de foule, la couleur claire donne l'effet de l'écume sur la mer. La couleur des costumes transmet donc un sens supplémentaire. Tout cela fait que le film a gagné le César des Meilleurs costumes en 1997.

Dans ses films, Ozon fait ressortir son goût personnel grâce aux costumes. *Huit Femmes* (2001) est un doge des films hollywoodiens des années 40-50 ; *Potiche* (2010) rend hommage à la fin des années 70.



Dans la séquence du chant de Pierrette du film *Huit Femmes* (2002), la sœur du maître de maison chante et danse. À un certain moment, comme Rita Hayworth dans *Gilda* (1946) de Charles Vidor, Pierrette retire l'un après l'autre les gants noirs qui la gainent.



Fanny Ardant dans *Huit Femmes* (2002) de François Ozon.



Rita Hayworth dans *Gilda* (1946) de Charles Vidor.

Les bottines de Louise, sont inspirées de la Belle Époque avec des talons bobines de neuf centimètres. C'est aussi en référence à l'erotisme du personnage de Cœdestine dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1964). Pierrette représente

l'élégance mystérieuse. Elle est drapée d'un manteau en ottoman noir doublé de rouge aux emmanchures raglan marteau façon Cristobal Balenciaga. Suzon, la teenager des années cinquante, innocente aux yeux de biche, modèle de la jeune génération, dans son ample robe rose style comédie musicale, rappelle Audrey Hepburn.

Dans *Potiche* (2010) comme dans *Huit Femmes* (2002), Ozon fait très attention aux vêtements et aux accessoires des acteurs. Par exemple, la forme de la poitrine de Nadège, ses lunettes (Isabelle Huppert avait aussi des lunettes papillon dans *Huit Femmes*, 2002) ; le pull et le jean de Laurent (Depardieu a été surpris, et a dit que c'était lui jeune) ; beaucoup de coiffures ainsi que le produit capillaire que Nadège met sur ses cheveux. Bien sûr, il y a le survêtement rouge de Suzanne quand elle fait son jogging du matin dans la première séquence du film. Ozon a repris exactement le même survêtement rouge que celui de Jacqueline Maillan à qui le réalisateur a ainsi rendu hommage.

En plus de créer l'atmosphère de l'époque, le costume dévoile aussi la personnalité du personnage, surtout grâce aux couleurs. Cela se voit davantage dans *Huit Femmes* (2002) :

Mamy: le violet, couleur du secret, du grand âge et de l'apaisement, pour celle qui se charge de veiller sur son clan.

Augustine : le vert indéfinissable de ce corsage pour sa tendance mauvais goût. Les lunettes papillon surlignées de noir, l'accessoire obligé pour apporter la touche finale au look sévère de la sœur malheureuse.

Catherine: le vert de Catherine est la couleur de l'éveil du printemps, cela fait penser à la jeunesse et à l'espoir.

Autre vêtement, le pyjama que nous voyons sur deux personnages du film: Catherine et Augustine.

Le pyjama de Catherine est une reprise de la pièce de théâtre : « apparaît Catherine, en pyjama, physique de petit chat sauvage. Nattes. » (Acte I). Ozon le conserve. À l'époque, se promener en pyjama en pleine journée est une provocation pour une jeune fille de bonne famille comme Catherine. Ce qu'Ozon veut montrer est aussi ce côté rebelle de Catherine.

Mais le pyjama d'Augustine est différent. Dans la pièce de théâtre, elle



apparaît pour la première fois sur la scène, en «robe ordinaire», tandis qu'elle descend en pyjama dans le film. Ozon accentue ce côté irrespectueux du personnage. Elle paraît plus «se laisser aller» dans un pyjama.

Les traces du film historique dans l'adaptation des pièces comiques sont inévitables quand on adapte une pièce classique. D'un côté, les touches historiques montrent le désir de fidélité du cinéaste qui souhaite rendre authentique l'univers de la pièce originale ; d'un autre côté, cela peut être l'expression de la créativité du réalisateur comme Louis de Funès qui ajoute des effets comiques aux costumes ou François Ozon qui rend hommage à son époque préférée. Le décor et les costumes peuvent transmettre plus d'informations qu'on l'imagine. Ces marqueurs d'époque peuvent en même temps souligner la personnalité d'un personnage, rendre hommage à de grands cinéastes et faire partie d'une esthétique picturale.

Le côté film historique a fourni à l'adaptation des pièces de théâtre une possibilité de conserver la culture, de conserver des pièces classiques du patrimoine culturel. Ces pièces font partie de la culture française, et leur adaptation au cinéma participe aussi à sa diffusion.

## **2.3 Comédie musicale**

La comédie musicale est issue de la scène, comme un mélange du théâtre et de la musique classique. Au début du vingtième siècle, la comédie musicale a commencé à se développer rapidement aux États-Unis. De nos jours, ce terme nous fait penser spécialement à Broadway. Tout naturellement, cette forme artistique apparaît au cinéma. Dans le cas de l'adaptation du théâtre comique au cinéma, les deux films de

François Ozon ont été beaucoup influencés par ce genre. Souvent, dans les films, les chansons jouent un rôle très important. En 2001, François Ozon a tourné une comédie policière musicale —*Huit Femmes*— en utilisant, comme base, la pièce de Robert Thomas, avec huit actrices françaises parmi les plus prestigieuses. Une autre comédie en deux actes *Potiche* est créée au théâtre Antoine en 1980 dans une mise en scène de Pierre Mondy. Cette pièce a été écrite par Barillet et Grédy, spécialement pour Jacqueline Maillan qui incarnait le rôle de Suzanne. En 2010, François Ozon l’a adaptée au cinéma.

Dans ces deux films, la musique, et surtout les chansons, sont très présentes. Outre le fait de ponctuer le film d’intermèdes musicaux, les chansons sont aussi un moyen de communication. À l’occasion des chansons, « chaque personnage a la possibilité de s’exprimer et de se révéler, en tant que femme et actrice, à la manière d’un monologue, à la fois comique et étonnant<sup>226</sup> ». Les chercheurs ont très bien compris l’intention d’Ozon: il veut retrouver le temps et la tradition de l’époque à l’aide de la musique. De cette façon, il mène une réflexion sur la relation entre le théâtre et le cinéma. Les chercheurs ont des commentaires sur la tentation d’Ozon:

Si François Ozon, lui, s’amuse à caricaturer la pièce, c’est qu’elle est un prétexte pour réfléchir sur l’art et sur le rapport entre réalité et fiction. La forme théâtrale devient, dès lors, un moyen d’interroger le cinéma. [...]

Gaby, après avoir assommé sa mère, l’enferme non dans le salon, mais dans un placard, éminent de décor vedette du boulevard. François Ozon ranime même la tradition vaudevillesque grâce à un éventail de chansons de variétés des années 1970, doublement anachroniques donc, par rapport au film et à la pièce<sup>227</sup>.

Les chansons servent souvent à exprimer les sentiments, la pensée des personnages et à pousser le développement de l’histoire.

Dans *Huit femmes* (2002), un film qui est presque une comédie musicale, les chansons peuvent même remplacer une partie des paroles. Par exemple, dans la pièce, Catherine adore son père, selon elle:

il s’habille comme à Londres, il est gai, il conduit comme un champion, il

<sup>226</sup> François Ozon, *8 femmes*, Éditions de La Martinière, Paris, 2002, p. 23.

<sup>227</sup> *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran, Contours et enjeux d’un genre intermédiaire*, sous la direction de Pierre Beylot et Raphaële Moine, *op.cit.*, p. 212.

brasse des fortunes comme un chercheur d'or...[...] notre père, c'est un héros de roman...[...] on s'entend bien tous les deux... on est deux complices... et puis, c'est le seul homme de la maison<sup>228</sup>!

Mais dans le film, une chanson remplace sa parole. « T'es plus dans le coup, Papa » est une chanson joyeuse, dansante. C'est une chanson de jeunes qui se moque gentiment du père, un peu démodé. Cependant on l'aime toujours malgré tout. Ici, dans ce contexte, cette chanson prend le même sens que ce que Catherine a dit à propos de son père dans la pièce — son père, Marcel, est un homme traditionnel, classique, mais tous les deux ont une bonne relation, au moins, selon Catherine.

La partie chantée d'Augustine colle bien à la situation et ajoute, en même temps, un deuxième sens. Dans la pièce, Augustine dit: « Je t'aime bien, maman, quoi que tu en penses ! J'aime tout le monde; mais personne ne comprend ma façon d'aimer. On croit que c'est de la haine<sup>229</sup>... ». Dans le film, elle s'installe d'abord devant le piano, commence à jouer et à chanter la chanson: « Message personnel ». À la fin de la chanson, elle vient dire à tout le monde qu'elle les aime comme dans la pièce. C'est une chanson d'amour triste. La chanson s'adresse à un « toi » qui ne l'aime probablement pas. Augustine a de l'amour pour ce « toi ». On peut comprendre les paroles de deux façons: elle aime quelqu'un qui ne l'aime pas ; ou elle aime tout le monde, mais on ne la comprend pas. Sa tristesse vient de cette incompréhension.

La chanson de Suzon est complètement inventée. Cette scène avec sa sœur Catherine dans leur chambre n'existe pas dans la pièce. La chanson de Suzon chante son amour. Elle nous aide à comprendre le monde intérieur des jeunes filles : l'amour est en rose et je peux tout faire pour toi.

Dans *Potiche* (2010), les chansons, en plus d'exprimer les sentiments des personnages et de convenir à la situation (Suzanne chante « c'est beau la vie » (1963) de Jean Ferrat à la fin du film pour fêter sa réussite aux élections), portent surtout les couleurs de l'époque (quand Suzanne et Maurice vont dans le bar Badaboom, ils dansent sur la chanson « Viens faire un tour sous la pluie » (1975) du groupe « Il était une fois »). On entend une autre chanson au début du film, où Suzanne est encore une potiche et est contente de sa vie. En écoutant à la radio la chanson « Emmène-moi danser ce soir » (1978) de Michèle Torr, elle range la cuisine en dansant sur la

---

<sup>228</sup>Robert Thomas, *Huit Femmes*, Paris, librairie théâtrale, 1962, Acte I.

<sup>229</sup>*Ibid.*

mélodie. D'un côté, les paroles conviennent bien à la situation de Suzanne : le couple s'éloigne dans une vie banale. D'un autre côté, cela fait penser à *Peau d'Âne*, film dans lequel Catherine Deneuve, jeune, joue le rôle d'une princesse qui fait le pain dans la cuisine et chante. Rien que la personne de C. Deneuve nous donne des références.

Les chansons ont réussi à recréer une atmosphère de l'époque. Comme référence, elles jouent souvent un double jeu: le sens et le temps. Cet outil efficace donne une nouveauté à l'adaptation du théâtre au cinéma. Il est aussi une piste pour réfléchir à la relation entre les deux arts. Roland Barthes dit à propos de ce sujet :

Certes, théâtre et cinéma sont des expressions directes de la géométrie (à moins qu'ils ne procèdent à quelque recherche rare sur la voix, la stéréophonie), mais le discours littéraire classique, lui aussi, abandonnant depuis longtemps la prosodie, la musique, est un discours représentatif, géométrique, en tant qu'il découpe des morceaux pour les peindre: discourir n'est que « peindre le tableau qu'on a dans l'esprit »<sup>230</sup>.

Différents genres de film interviennent dans le film comique. Nous avons vu ici des exemples concrets de chaque situation. Cette communication entre les genres apporte au film adapté une vitalité, une touche de couleur différente. La fidélité demande au réalisateur de conserver proprement la pièce originale, tandis que la création artistique du réalisateur s'appuie sur ce croisement des genres. Grâce à ce croisement, on réfléchit à nouveau sur la méthode de l'adaptation, on avance ensuite plus loin vers un chemin d'hybridation.

---

<sup>230</sup> Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 332-333.

### 3. L'interaction entre les différents arts

Depuis son origine, le cinéma emprunte aux autres arts, assimile d'autres formes artistiques et en synthétise différents éléments. Selon le mot d'André Bazin, le cinéma est un art «impur». Alain J.-J. Cohen et Dominique Sipière ont poussé plus loin cette caractéristique du cinéma. Ils ont dit : «C'est que le cinéma est, faut-il le répéter, non seulement «impur», mais surtout merveilleusement accueillant<sup>231</sup>». Ainsi le cinéma s'approprie toutes sortes d'idées venant de différents arts. Elles nourrissent et enrichissent le 7<sup>ème</sup> art. A travers, cet enseignement constant et, bien sûr, le développement des techniques cinématographiques, le cinéma mène une perpétuelle quête de nouveauté. Basé sur le croisement des arts, cette recherche nous offre souvent de belles surprises. Tout ce qui était l'apanage des autres arts apparaît maintenant au cinéma, et cela aide le cinéma à s'éléver sur lui-même, en tant qu'art indépendant. Comme le livre *Les Autres arts dans l'art du cinéma* le dit :

Dès le muet, et ce avant même les années cinquante avec *Les Cahiers du cinéma* et la Nouvelle Vague, le medium filmique avait entamé son travail d'auto-réflexivité. L'enchaînement narratif autrefois réservé au phénomène littéraire, le figuratif en peinture, le mélodique en musique, la base en sculpture, ou la stabilité architecturale, furent balayés par le vingtième siècle<sup>232</sup>.

Ce croisement des différents arts dans le cinéma bouscule les frontières définies entre les arts. Les arts classiques, comme la musique, la peinture, la danse, le théâtre, la photographie, etc., participent ainsi à la création artistique au sein du cinéma. C'est une source d'inspiration mais en même temps, le cinéma demande aussi des modifications aux arts classiques quand ils s'inscrivent dans son contexte. Muriel Plana en montre un petit exemple dans son livre pour expliquer ce changement de véhicule quand on passe d'un art à l'autre :

Tout théâtre est à bannir. Tout «jeu» l'est donc également. Le réalisateur propose alors, pour remplacer les notions d'acteur ou de comédien, qui ne sont plus

---

<sup>231</sup> *Les Autres Arts dans l'art du cinéma*, sous la direction de Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, Coll. «Le Spectaculaire», p. 12, dans l'introduction.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 10.

pertinentes, celle de « mod è », venue de la peinture et de la photographie<sup>233</sup>.

Le changement de notion transforme aussi le rapport entre ce qu'on veut montrer et la façon de le montrer. Cela refl ète ainsi une mani ère diff èrente de traiter le sujet et d'y travailler. La réalisatrice Pascale Ferran t énoigne aussi de ce d éachement du th éâtre dans sa création cin ématographique :

[...] j'ai l'impression que mon travail est en permanence nourri par d'autres formes artistiques: la litt éature en premier lieu, mais aussi la photographie, voire occasionnellement, la peinture ou la musique, mais le th éâtre en tant qu'art de la sc ène, d écid ément non<sup>234</sup>.

Cela prouve que le cin éma et le th éâtre sont deux arts tellement diff érents que le cin éma chasse, inconsciemment ou non, son fr ère a îné de son territoire. Ce r éultat ne para ît pas tellement érange. Car, comme on le sait, depuis son origine, le cin éma a fait beaucoup d'efforts pour trouver son identité propre, s'établir comme un art à part enti ère. Sa r ébellion contre le th éâtre para ît ainsi in évitable. Cette exigence existe toujours. Béla Balazs a mentionné ce problème au moment de l'apparition du parlant :

Si le cin éma parlant n'avait pour seule ambition que de parler, chanter, faire de la musique, comme le th éâtre le fait d éjà depuis des siècles, malgré son extrême perfection technique, il resterait un procédé de reproduction et de multiplication sans jamais devenir un art nouveau. Mais une nouvelle découverte en art d écouvre quelque chose qui jusqu'alors était cach é Cach é à nos yeux. Ou à nos oreilles<sup>235</sup>.

Découvrir ce qui est cach é s'inscrit dans l'esprit même de l'art. Cela repr ésenté la nouveauté, l'innovation et nourrit ensuite la création pour aller plus loin. Les différents arts participent à la création artistique du cinéma. Ce n'est pas simplement leur pr ésence dans le champ de tournage, mais un lien plus profond qui existe et va continuer à se d évelopper.

Dans le cadre de notre recherche, nous allons voir surtout comment interviennent la peinture, la photographie et le th éâtre. De quelle façon la peinture et

---

<sup>233</sup>Muriel Plana, *Roman, th éâtre, cin éma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op.cit., p. 197.

<sup>234</sup>*Les Cahiers*, revue trimestrielle de th éâtre, n°15, «Th éâtre et Cin éma » printemps 1995, Paris, P.O.L., p. 63.

<sup>235</sup>B éla Balazs, *L'Esprit du cin éma*, op.cit., p. 234.

la photographie existent-elles dans le cinéma ? Est-il vrai que le théâtre n'a pas d'influence sur la création artistique cinématographique ?

### 3.1 La peinture dans le film

Plusieurs réalisateurs ont mentionné l'influence de la peinture sur leur œuvre cinématographique. Jean Renoir, fils d'un peintre impressionniste, garde toujours une esthétique qui fait référence à la peinture impressionniste. Robert Bresson « rêve de son film se faisant au fur et à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche<sup>236</sup> ». Alfred Hitchcock, quand il tourne un film, a aussi une pensée liée à la géométrie : « Nous avons un rectangle à remplir, à remplir et à agencer. [...] Quand je suis sur le plateau, je ne suis pas sur le plateau, [...] je regarde un écran<sup>237</sup> ». À travers les témoignages des réalisateurs, il est facile de remarquer que l'influence de la peinture dans le film ne se réduit pas à la présence de tableaux. Il faut exclure deux situations :

1) tableau de décor ; y compris, les dessins que les personnages dans un film muet ont faits pour transmettre des informations nécessaires. Car le tableau en tant qu'accessoire de décor pendu au mur sur le plateau de tournage, comme signe d'un objet d'art dans un film n'est au fond qu'un objet parmi d'autres.

2) film sur un peintre (biographie, documentaire...). Par exemple, *Le Mystère Picasso* (1956) d'Henri-Georges Clouzot, *Van Gogh* (1991) de Maurice Pialat, *Renoir* (2012) de Gilles Bourdos, etc. Dans ces cas-là la peinture est devenue un sujet comme les autres, ce n'est pas une influence artistique.

Quand on fabrique des images au cinéma, le souci des réalisateurs est d'enregistrer et de préserver une partie de la réalité. Les images ne sont ni des métaphores ni des allégories, au contraire de la peinture. Cette caractéristique fait que le cinéma est essentiellement un art de la réalité. La peinture l'aide à travailler son côté « art de l'image » et à développer les valeurs plastiques. Ce croisement n'existe

---

<sup>236</sup> Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1988, p. 125.

<sup>237</sup> Hitchcock, *et l'art, Coïncidences fatales*, sous la direction de Dominique Païni et Guy Cogeval, Paris, centre Georges-Pompidou, 2001, p. 183.

pas seulement dans le film d'art et d'essai mais est présent dans tous les genres de film. Dans le cadre de notre recherche, nous pouvons en voir de nombreux exemples. Ils concernent généralement les aspects suivants : 1) la lumière et la couleur ; 2) le cadrage et le dessin ; 3) la nature morte et le portrait ; 4) l'imitation des scènes.

Quelquefois, ces influences sont discrètes. Elles améliorent la beauté des images cinématographiques sans que les spectateurs s'en aperçoivent. Quelquefois l'intervention de la peinture est tellement évidente que l'effet en devient choquant et crée ainsi une sorte de comique. Comme nous l'avons déjà expliqué, l'artificialité crée un effet comique. Cette intervention de la peinture dans le cinéma comique ajoute donc au comique.

### **3.1.1 Lumière et couleur**

La lumière est un élément important dans tous les arts visuels : la peinture, la photographie et bien sûr le cinéma. Elle est comme un fil conducteur (qui relie de différents arts visuels). Comme Georges Sadoul a dit : « la lumière était empruntée à la fois au théâtre et à la photographie<sup>238</sup> [...] ». Dans ces formes d'art, la lumière est un élément clé qui peut être saisi comme point de départ pour notre discussion. On peut dire que l'effet peinture est inhérent au cinéma. Ainsi, on dit souvent, à propos du cinéma, « écrire avec la lumière » ou « peindre avec la lumière ». Comme Riccioto Canudo a dit : « le cinéma est l'art d'écrire avec un pinceau de lumière<sup>239</sup> ».

Généralement, on ne se rend pas compte de cette lumière permanente dans le film. Car elle est toujours là, pour montrer la lumière enregistrée telle qu'elle tombait sur les choses filmées. Jacques Aumont a établi dans son livre *L'Œil interminable* trois fonctions de la lumière dans la représentation cinématographique. On peut en trouver des exemples dans notre corpus.

La première est une fonction symbolique, qui lie la présence de la lumière dans l'image à un sens, souvent surnaturel, surhumain. Comme dans le film *Musée*

---

<sup>238</sup> Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Paris, Denoël, 1973, t.III, p. 91.

<sup>239</sup> « Manifeste des sept arts », 28 mars 1911, *CinémaAction*, n°20, « Théories du cinéma », 1982.



*haut, Mus é bas* (2008), les Saintes Vierges sont descendues des tableaux et se sont retrouvées toutes dans un hall. Quand la première Marie apparaît, on voit sur elle une sorte de lumière douce comme le clair de lune qui lui donne l'allure d'une sainte.

La deuxième est une fonction dramatique. Cela concerne l'organisation de l'espace. La lumière peut baigner l'ensemble de la scène pour indiquer la profondeur. On joue sur ce côté clair-obscur comme les peintres l'ont fait pour leur tableau. Cette fonction de la lumière peut aider à séparer la représentation sur scène et la narration de l'histoire. Comme dans *Mus é haut, Mus é bas* (2008), les jumeaux Sulki et Sulku sont eux-mêmes des œuvres d'art. Ils parlent et puis posent comme des statues. Quand ils bougent, la lumière est spécialement spectaculaire. La lumière rouge, verte et jaune entoure ces deux personnages pour accentuer leur identité : ce sont des œuvres d'art, des statues vivantes. Ils sont comme sur un piédestal et jouent leur jeu au maximum. Dans *Huit Femmes* (2002) également, le moyen pour signifier le changement entre la narration de l'histoire et la chanson, c'est la lumière. Quand l'éclairage se fixe sur une seule personne et que le reste disparaît dans l'obscurité, la musique commence. Nous sentons immédiatement qu'un spectacle va commencer. Celle qui chante est au centre du monde. Un autre exemple est tiré du film *Les Garçons et Guillaume à table* (2013). Ce film est adapté d'un one-man-show. Il y a ainsi beaucoup de va et vient entre la scène de one-man-show et la vie quotidienne du personnage. Pour signaler ce changement, le réalisateur se sert d'un outil efficace — la lumière. La lumière naturelle (la lumière de la vie) et celle du spectacle (la lumière de scène : blanche, forte) sont tellement différentes que nous remarquons tout de suite la transition entre le spectacle et la vie. Quand Guillaume est sur scène, l'éclairage très fort vient en haut de face, ce qui fait qu'on ne voit rien en bas de la scène. Les spectateurs dans le film sont comme des ombres anonymes dans le noir. Cette contradiction clair-obscur amène un puissant effet dramatique et expressif.

Enfin, la troisième est une fonction atmosphérique, toujours selon Aumont, une forme bâtarde de la fonction symbolique. Par exemple, dans le film *La Fausse Suivante* (2000), la lampe à main a bien un effet pour créer l'atmosphère. Quand Léo veut parler discrètement au chevalier, ils s'assoient côte-à-côte auprès de la lampe. Cette petite lumière jaune éclaire surtout les visages des deux interlocuteurs. Cela crée bien une atmosphère de confidentialité.

La lumière à effet spectaculaire, comme la lumière forte de face, les lumières de différentes couleurs et la lumière blanche qui suit une seule personne, etc., a été

inventée sur la scène de théâtre et y est fréquemment utilisée. Le cinéma a repris cette utilisation de la lumière et s'en sert dans des moments particuliers afin d'obtenir des effets spectaculaires au cours de la narration de l'histoire. Nous voyons ainsi des influences multiples venant de la peinture et du théâtre exister dans le cinéma.

L'utilisation de la lumière est un savoir faire très important dans les arts visuels ainsi que ce qui est lié presque directement à la lumière : la couleur. Le contraste de lumière et celui de couleur, comme technique, sont assimilés par le cinéma. Les deux ensemble créent pour les spectateurs un choc visuel.

Pour produire ce choc visuel, les réalisateurs choisissent souvent des couleurs vives. Un réalisateur chinois Zhang Yimou adore les couleurs saturées. Son film *Hero* (2002) est un bon exemple de sa conception de la couleur : chaque petite histoire a une couleur principale et ce sont toutes des couleurs pures. Cela fait penser aussi aux films de Jacques Demy : *Peau d'âne* (1970), *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), *Les Demoiselles de Rochefort* (1967) qui sont tous très colorés. Pedro Almodovar aime également les couleurs. Les couleurs expriment une passion rare et évoquent en même temps l'atmosphère d'un conte de fée. Le contraste des couleurs laisse souvent une impression profonde aux spectateurs.

Parmi les films de notre corpus, François Ozon joue un excellent tour avec les couleurs. Dans *Huit Femmes* (2002), les costumes présentent un grand éventail de couleurs. Cela crée un effet irréal et conforme à la comédie musicale. Les couleurs portent, entre autre, des significations propres à chaque personnage. Elles expriment leur personnalité. Des éclairages bien conçus, peuvent définir une scène. *Potiche* (2010) a aussi beaucoup de couleurs vives, mais a moins d'effet spectaculaire. On a d'abord respecté la mode de l'époque.

Cependant, *Beaumarchais, l'insolent* (1996) se sert d'un autre contraste de couleurs pour créer un effet visuel spécial. Les costumes de la masse ont une couleur très claire : blanc, beige. Quand il y a un monde fou dans le champ, on voit ce blanc comme de l'écume sur la mer : une foule légère. Il est tout à fait possible que ce choix de couleur ait été inspiré par les tableaux du dix-huitième siècle.

Comme Jacques Aumont l'a conclu :

La lumière ne peut qu'écarter le cinéma de la peinture: elle évoque toujours trop des origines et une nature du film. En outre elle est plus souvent dramatique que véritablement picturale; elle désigne, elle est active, elle fait sens.

La couleur, bien moins naturelle—le film doit s'y appliquer— ne fait pas sens: tout au plus le reçoit-elle en dépôt. Ce que le cinéma hérite de la peinture, mais sans le savoir [...] ce serait aussi cette passivité, cette « régression » de la couleur, cette ouverture sur un autre espace, celui de la jouissance dont parlait Barthes<sup>240</sup>.

Le théâtre et le cinéma ont tous deux cette interaction avec la peinture. La couleur qu'on a créée à l'écran peut aussi être montrée sur la scène. Des couleurs possèdent un effet visuel, portent un sens significatif et transmettent des sentiments d'une façon métaphorique.

### 3.1.2 Cadrage et dessin

Le cadrage est le même dans la peinture que dans le film. Cette idée est venue de Bazin. Il a dit : « l'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau, mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement<sup>241</sup> ». Plus tard, Jacques Aumont a repris ces propos : « il n'y a pas deux cadres, le pictural et le filmique, qui auraient des natures différentes, l'un, cadre véritable, l'autre, simple cache<sup>242</sup> ».

Quand un personnage sort du champ de la caméra, il ne fait que sortir de la vue des spectateurs et continue à exister quelque part. Il n'est que caché à nos yeux comme les comédiens qui entrent dans les coulisses. De ce point de vue, le théâtre et le cinéma se ressemblent beaucoup. Mais le théâtre n'est pas vraiment lié à ce mot « cadrage ». La scène, le plafond, avec les rideaux des deux côtés forment naturellement un cadre immuable alors que la peinture, comme le cinéma, a la possibilité de modifier son cadre. Le format de la peinture peut être changé selon le désir du peintre : carré rectangle, losange, triangle, cercle, etc. Le format fait partie de la création de l'artiste. En Chine, il y a une tradition de peinture sur éventail. Tous les sujets de la peinture chinoise sont possibles, par exemple, des paysages, des plantes et des animaux. La forme de l'éventail sert de cadre à la peinture. La forme de l'objet peut déterminer un cadre pour la peinture. Dans le cinéma, nous trouvons aussi des cas semblables. Les caches dans les films ont aussi différentes formes. Le cercle, le

---

<sup>240</sup>Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, Paris, Les Essais Éditions de la Différence, 2007, p. 250.

<sup>241</sup>André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 160.

<sup>242</sup>Jacques Aumont, *L'Œil interminable*, op.cit., p. 137.

carré et le rectangle apparaissent souvent comme forme du cache avec parfois, des formes plus irrégulières. Dans notre corpus, il n'est pas difficile de trouver des exemples.

Dans le film *Quadrille* (1938), sa réplique se poursuit en son off sur un nouveau gros plan, semi-subjectif: la tête de Guitry, sa main qui soulève les lunettes et le verre d'une des lunettes dessinent en amorce un petit trapèze où est enfermé le visage de Jacqueline. Le point est fait sur les yeux de la jeune femme, mis en valeur par l'éclairage, pendant que continue le dialogue.

Dans *Le Dîner de cons* (1998), l'homme qui surveille le financement, quand il est dans sa voiture, une bande de lumière encadre ses yeux pour accentuer son regard aigu.

Le gros plan est un moyen dont le réalisateur se sert souvent pour concentrer l'attention des spectateurs sur un certain détail. Quelquefois, il se sert d'un encadrement spécial pour avoir l'effet de gros plan (c'est-à-dire aussi de concentrer l'attention des spectateurs).

Quand Désiré vient d'arriver, il y a un plan d'Odette qui téléphone à la comtesse. On voit sa tête à travers un cercle formé par le bras gauche de Montignac (il a la main gauche à hanche). Ce bras encadrant la tête d'Odette nous incite à nous concentrer sur le visage d'Odette. Dans *Quadrille* (1938), on a le même type de plan. Cette fois-ci il s'agit d'un gros plan des yeux de Claudine qui sont encadrés par les ombres de son chapeau et de celle de Philippe. Les yeux sont mis en valeur par l'éclairage. On voit de près ses grands yeux, très beaux. Philippe poursuit sa réplique en son off.

Ainsi, dans *Potiche* (2010) de François Ozon : dès le générique, le cadrage n'est pas courant. L'image est déterminée par un contour rectangulaire avec des angles ronds, comme de vieilles photos ou d'anciennes cartes postales. Les noms des acteurs sont inscrits dessous. Cette forme de cadrage nous donne la nostalgie des années 60 et 70, ce qui est tout à fait l'intention du réalisateur. Ozon a bien respecté l'époque de l'histoire. D'autres exemples de cadrage dans ce film sont plutôt ludiques et soulignent la pensée originale de l'auteur. Quand la maison est entourée par les ouvriers qui manifestent, Suzanne envoie ses petits-enfants dans leur chambre et observe avec sa fille par une lorgnette la situation à l'extérieur. Pour montrer ce

qu'elles ont vu, les spectateurs ont ensuite devant les yeux une image en forme de lorgnette, à travers laquelle, on voit les ouvriers en grève et les slogans, comme « Pujol Ras le bol ». Cette forme de cache se voit souvent dans les films d'espionnage et dans les films de guerre pour indiquer une observation discrète. Dans *Potiche* (2010), cela a aussi un sens identique : les bourgeois sont considérés comme ennemis des ouvriers ; l'observation des femmes reste discrète, derrière la porte. Suzanne sait qu'il y a une « guerre » à mener après avoir connu la situation. Le dernier exemple de cadrage dans ce film est plus particulier. Laurent, fils de Suzanne, confie à sa mère qu'il a une petite copine qui est la fille de Mme Marquiset. Suzanne se souvient de cette belle Mme Marquiset et aussi de son dessert : la bombe glacée. Quand Suzanne parle de cette belle dame avec Laurent, l'image remonte à l'époque où Mme Marquiset jeune, travaille dans sa boulangerie. Elle vient déposer une bombe glacée dans la vitrine. Elle pose devant cette vitrine comme devant un appareil photo, la bombe glacée à la main au niveau de la taille, un petit sourire au coin des lèvres. Voilà une femme charmante. Tout exprès, sur la vitrine, il y a une petite décoration peinte en forme de miroir ovale de style classique, avec le nom Marquiset au milieu. Mme Marquiset se tient juste derrière cette décoration. Ce contour de miroir encadre bien la dame. Quand elle ne bouge pas, c'est comme une peinture de portrait. Pour ce plan, les deux cadrages coexistent : le filmique et le pictural. La peinture existe momentanément dans le film grâce à ce plan. Ce moment féérique nous fait sortir de la narration filmique pour quelques secondes. Un joli plan du portrait de Mme Marquiset tel un tableau fixe notre souvenir d'elle, ce qui va bien à cette partie du flash-back. La peinture dans le cinéma établit un moment de souvenir. Ce recadrage et ce cadre dans le cadre visent à figer un moment du film. À ce propos, des chercheurs ont déjà émis des avis :

Le cinéma moderne utilise également ce principe de centrément et le met en évidence par des effets de surcadrage, de cadre dans le cadre en ayant recours à des objets comme des portes, des fenêtres, des miroirs, des pare-brise, des rétroviseurs, etc., l'idée étant d'obtenir une mise en abyme à la fois diégétique et visuelle<sup>243</sup>.

Ce cadrage dans le cadrage à l'aide d'objets particuliers fixe un instant spécial,

---

<sup>243</sup> *Les Autres Arts dans l'art du cinéma*, sous la direction de Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, Coll. « Le Spectaculaire », p. 209.

présente un tableau qui est de plus une partie de la narration de l'histoire. C'est une création du réalisateur. C'est une idée originale.

Dans le cinéma, le cadrage n'est pas forcément fixé. La caméra peut tourner d'un côté à l'autre pour montrer un panoramique, surtout quand il s'agit d'une description de l'environnement : des paysages ou la scène panoramique d'un lieu. Ce cadrage mobile donne aux spectateurs l'impression qu'ils peuvent voir partout sans pour autant bouger. Dans ces plans mobiles, nous sommes proches de la réalité. C'est une étude de l'environnement sur place comme les peintres l'ont fait depuis longtemps.

À la fin de *Boudu sauvé des eaux* (1932), nous voyons des plans de paysages. Sur la rivière dans laquelle Boudu est retombé il y a des gens qui se promènent en bateau, des arbres et des herbes sur l'autre rive, de petites maisons, un pont et des roseaux près de cette rive. Cette scène est comme un tableau mobile à 180 degrés. Dans le cadre, c'est une œuvre de paysagiste. Un autre dessin dans ce film a aussi été remarqué par les chercheurs comme une reprise du tableau de son père :

le cinéaste place à nouveau sa caméra sur les bords de la Seine, là où son père avait installé son chevalet. Dans *Boudu sauvé des eaux* (1932), le point de vue sur le pont des Arts du premier étage d'un immeuble quai Malaquais est celui-là même peint par Renoir en légèr plongée dans *L'Institut, quai Malaquais* (1875)<sup>244</sup>.

Le cadrage et le dessin ont un lien inné avec la peinture. Le cadrage du tableau et celui du film partagent la même nature, sauf que le cinéma offre la possibilité de la mobilité. Ils étudient de près la réalité mais d'une façon différente.

### **3.1.3 Nature morte et portrait**

Quand on parle de la lumière, des couleurs, du cadrage ou du dessin, il s'agit plutôt de technique. Tandis que, dans cette partie, la nature morte et le portrait sont des thèmes. Dans le domaine pictural, la nature morte et le portrait sont des sujets assez fréquents et classiques. Le cinéma est fait pour montrer le mouvement. Dans le

---

<sup>244</sup> Joëlle Moulin, *Cinéma et peinture*, Paris, Édition Citadelles et Mazenod, 2011, p. 29.

champ, tout est mobile. Un moment statique crée une situation de contradiction ce qui nous fait sortir momentanément du monde cinématographique et ainsi nous laisse une profonde impression à propos de ce que l'image transmet — une ambiance ou une information importante.

Dans le film *Knock* (1951), vers la fin, il y a une série de descriptions sous forme de natures mortes qui n'existe pas dans la représentation théâtrale. La médecine a triomphé au village selon le désir de Knock. La plupart des villageois sont devenus ses patients. Certains sont hospitalisés à l'Hôtel de Clé d'autres restent au lit chez eux, prennent des médicaments, suivent des traitements médicaux. Pour décrire cette situation générale du triomphe médical, nous voyons une série de plans fixes qui se suivent par des fondus enchaînés. Chaque plan est comme une peinture : un gros plan sur la main d'un patient tâchée par la main d'une infirmière ; un plan moyen d'un patient en chemise de nuit à table, devant un bol de médicament et une lampe à l'huile ; un autre plan moyen d'une patiente faisant une inhalation à table, avec au milieu de la table un grand vase de fleurs et une bougie ; et enfin un plan moyen d'une table de nuit sur laquelle on voit une lampe, un bol et des médicaments. Cette série de plans met la médecine au centre de notre attention. La médecine entre dans chaque famille, elle est partout dans la vie. Plus il y a de scènes qui s'enchaînent comme cela, plus profonde est l'impression qu'on a sur l'importance et l'omniprésence de la médecine. Cette séquence est complètement hors la narration de l'histoire. Elle n'existe évidemment pas dans la version théâtrale. C'est une façon propre au cinéma de faire ressortir et accentuer l'intention de l'auteur. L'instant est irréel. On n'est plus dans le film, mais devant un défilé de tableaux. La composition de l'image, la lumière tiennent plus de l'art pictural que du cinéma qui a un avantage sur la description des mouvements. Cette séquence de mûissage — l'image fixe (côté peinture) et des fondus enchaînés (côté cinéma) — est une création réussie du cinéma.

D'autres moments picturaux comparables dans le cinéma portent sur un autre thème : le portrait. Dans le film *La Cage aux folles* (1978), la présentation de la famille Dieulafoi emprunte un moyen original. Le réalisateur imite l'effet d'un portrait pour nous présenter des personnages. La famille de Dieulafoi est une famille conservatrice appartenant à un tout autre monde que la famille d'Albin et Georges, homosexuels, tenant une boîte de nuit de travestis à Saint-Tropez. M. Dieulafoi est un député réactionnaire. Andréa est leur seule fille, perle de la famille. La présentation de la famille Dieulafoi commence par Andréa. Nous avons un gros plan de face de cette

jeune fille bien éduquée, correctement coiffée et habillée. Elle est en chemise blanche sur un fond noir. Ce plan dure quelques secondes. Ensuite, on voit un vrai tableau sur le mur —le portrait d'un homme du 17<sup>ème</sup> siècle devant un même fond noir, la même lumière sur le visage et de face comme la jeune Andréa. Enfin c'est le père, filmé par un gros plan au niveau de la tête, de profil. Il est devant le tableau. On voit son visage sérieux avec des traits rigides. Ces quelques plans brefs nous transmettent tout de suite une information importante : la famille Dieulafoi est traditionnelle, sérieuse et conservatrice : un père exigeant et une fille bien sage. L'image imite la peinture classique en mettant le personnage au centre sur un fond noir. La lumière éclaire le visage du personnage, comme Rembrandt le fait souvent pour ses portraits. La solennité apparaît naturellement dans ce style de peinture. Ici cet emprunt à la peinture ajoute au cinéma un élément à la fois nécessaire à l'histoire et à l'atmosphère.

L'observation de la vie est identique chez un peintre ou chez un réalisateur. Ainsi, Renoir a décrit ses expériences dans son livre :

Je me mis à regarder autour de moi, et, étonné, je découvris des quantités d'éléments murmurent de chez nous, tout à fait transposables à l'écran. Je commençai à constater que le geste d'une laveuse de linge, d'une femme qui se peigne devant une glace, d'un marchand des quatre saisons devant sa voiture avait souvent ici une valeur plastique incomparable. Je refis une espèce d'étude du geste français à travers les tableaux de mon père et des peintres de sa génération<sup>245</sup>.

Observer tous les détails, les faire participer à la création, c'est le travail du peintre aussi bien que du réalisateur de cinéma. Cette empreinte de la peinture dans le cinéma est fondée sur une base essentielle identique : l'observation de la vie. Les arts sont liés par la vie.

### ***3.1.4 Imitation de l'image picturale***

L'interaction la plus directe entre la peinture et le cinéma est l'imitation de l'image picturale. C'est difficile à réaliser sur la scène théâtrale. Grâce aux techniques

---

<sup>245</sup>Jean Renoir, *Écrits* (1926-1971), Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2006, p. 57.



cinématographiques, les effets spéciaux permettent de créer un monde virtuel : les personnages d'un tableau sont capables de bouger et les gens réels peuvent entrer dans le tableau.

Cette imitation des tableaux commence tôt. Dans le film *Les Nouveaux Messieurs* (1928), nous en voyons déjà un exemple. Un changement de gouvernement va avoir lieu. La nouvelle classe (représentée par Jacques et les ouvriers) monte, tandis que l'ancien régime (représenté par M. le comte) perd son pouvoir. Les élections ont lieu. L'atmosphère générale est assez tendue. Dans les couloirs de la Chambre, les députés discutent. Pendant le discours d'un député, M. Morin, les représentants de la droite et de la gauche se disputent, car ces derniers revendiquent une augmentation des salaires. À ce moment-là, le président sonne pour calmer la discussion. Après un fondu au noir, la scène de rêve commence : le ministre des beaux-arts, à la Chambre, s'endort sur son pupitre. Il rêve que tous les députés, l'orateur, le président, sont des danseuses de ballet. Les danseuses entrent et dansent dans la Chambre. À travers un plan d'ensemble, on voit que les danseuses sont partout, sur chaque siège, dans tous les couloirs, même à la place du président. Ensuite, nous voyons quelques gros plans sur certaines danseuses. À la fin, grâce aux effets spéciaux, nous voyons que les danseuses s'envolent en haut dans la salle. La séance se termine par un fondu au noir.

Cette séquence est complètement nouvelle dans le film. Car Jacques Feyder a remplacé l'actrice de la Comédie-Française par une danseuse de l'Opéra. Une scène pleine de danseuses rappelle les tableaux de Degas. L'ambiance du rêve et celle du tableau se superposent. Le réalisateur a besoin de ce monde impressionniste qui donne justement le sentiment de rêve à ce moment dans son film. Cet emprunt à la peinture sert essentiellement à créer l'ambiance. Le sentiment que la scène nous a transmis est juste. Ce croisement peinture-cinéma apporte une touche originale au film.

Dans un autre film, *Musée haut musée bas* (2008), l'imitation de la peinture est encore plus directe et a un sens parodique. Voici deux exemples frappants. D'abord, dans les réserves du musée, les employés sont en train de ranger des tableaux. Ils sont en costume de mineurs avec des lampes frontales. Parmi eux, un jeune employé Luc paraît particulièrement affaibli. Il chute régulièrement. Au moment où ils transportent le tableau *La Descente de Croix* (1612-1614) de Rubens, il s'évanouit et tombe. Ses collègues se rassemblent autour de lui : l'un le soutient par les épaules, l'autre prend sa main gauche. Lui, il pose comme Jésus dans le tableau, le

même geste, la même orientation du corps et la même expression sur le visage. Ce groupe d'acteurs occupe la grande moitié droite de l'image, tandis que le tableau de Rubens se trouve, derrière eux, à gauche. Nous pouvons ainsi voir clairement la ressemblance des deux scènes. Jésus se sacrifie pour la rédemption ; Luc pour l'art. L'art a un poids tellement lourd que l'employé est épuisé. En effet, Luc, travailleur assidu, chute plusieurs fois. Même s'il est jeune et doit avoir de la force, il est écrasé par le poids de l'art classique, trop sérieux et trop grandiose. Ce rapprochement forme une comparaison ironique. L'art est lourd comme la religion, on se sacrifie pour la religion comme pour l'art.



*Musée haut musée bas* (2008) réalisé par Jean-Michel Ribes.

Le deuxième exemple se trouve vers la fin du film. Cette fois-ci, le tableau parodié est celui du *Radeau de la Méduse* (1818-1819) de Théodore Géricault. La fin du film porte un sens significatif : la nature conquiert enfin la civilisation humaine. Les plantes envahissent les musées ; les insectes sont partout ; l'orage provoque une grande inondation qui noie tous nos musées. Le monde redevient mer, le début de la vie. Un radeau apparaît sur l'image. C'est exactement le même que celui du *Radeau de la Méduse*. Les gens se sauvent sur le radeau. Sulki et Sulku, les jumeaux artistes, se mettent à la place de « l'espoir ». Ils agitent leurs mains à un rythme identique, se tournent vers nous et puis retournent vers l'horizon. La composition de la scène ressemble beaucoup à celle du tableau. Les personnages sont à la même place, en costumes identiques et dans la même position, sauf Sulki et Sulku, qui apportent une touche postmoderniste. Cette séquence commence par un gros plan sur Sulki et Sulku, puis avec un zoom en arrière, on voit le reste du radeau jusqu'à l'horizon — des nuages noirs, la mer et des vagues. Ensuite, l'image se fige. Tout en reculant, nous

voyons le cadre du tableau. Cette scène qui imite le tableau de Géricault devient elle-même un nouveau tableau. Nous retournons au monde réel. Une guide du musée nous explique le sens du tableau. La visite du musée se termine devant ce chef-d'œuvre. Les dangers de la nature deviennent le nouveau sujet du tableau. C'est complètement différent de ce que Géricault voulait exprimer. Le désastre, la perte d'espoir, la tristesse ont disparu remplacés par la menace de la nature. Cela correspond au sujet du film : une guerre entre la nature et l'art. Ce type d'imitation n'existe pas sur la scène théâtrale. Le réalisateur du film, Jean-Michel Ribes est aussi l'auteur et le metteur en scène de la pièce donc dans cette adaptation, une mauvaise interprétation de la pièce d'origine est exclue. Cette modification de la fin est ainsi voulue par le réalisateur. Elle accentue le thème principal, grâce aux techniques cinématographiques, d'une façon ironique. Cette imitation parodique l'aide à exprimer son sujet.

L'interaction entre la peinture et le cinéma a lieu à plusieurs niveaux. L'imitation d'un tableau entier est la plus directe. Comme un objet intègre directement dans un film, seulement des moyens techniques sont mobilisés pour réaliser cette interaction. Ensuite, l'emprunt de sujets picturaux est un apport de la peinture au cinéma. Cela aide à créer une ambiance, accentue les détails. Le côté pictural permet aux spectateurs de mieux comprendre l'idée du réalisateur et de se rendre compte du contexte de l'histoire. Par rapport à l'imitation directe d'un tableau, cet emprunt de sujets est moins direct. Pourtant, la peinture et le cinéma peuvent fusionner au sein d'un film. Les frontières entre les deux arts s'effacent. Cette interaction a lieu au niveau esthétique. Le cinéma apprend des techniques de la peinture : comment utiliser la lumière, choisir des couleurs, faire le cadrage et composer l'image. Tout cela influence le cinéma d'une façon inconsciente. Cette fusion de la peinture et du cinéma ne laisse pas de traces évidentes. C'est une interaction au plus haut niveau. Ce que les éléments de la peinture nous transmettent ne doit pas être un objet concret, mais un sentiment juste. Renoir décrit ainsi un bon film : «[...] pour moi c'est cela un bon film, c'est la caresse du feuillage pendant une promenade en barque avec un ami<sup>246</sup> ». «Bon » n'est qu'un sentiment juste qu'on ne peut pas décrire autrement.

---

<sup>246</sup>Jean Renoir, *Ma Vie et mes films*, op.cit., p. 60.

## 3.2 La photographie dans le film

La photographie, dès son origine, a attiré les commentaires d'esprits éminents. Edgar Morin, Béla Balázs, Gilles Deleuze, Roland Barthes, Walter Benjamin, Susan Sontag, etc. ont tous tenu des propos ou écrit des ouvrages à son sujet. La photographie, une invention du 19<sup>ème</sup> siècle, a bouleversé notre vie. Pour la première fois, saisir de plus près un moment réel devient possible. Comme Barthes l'a dit : « Toute photographie est un certificat de présence<sup>247</sup> ».

Cette caractéristique est commune au cinéma. À partir de ce point, beaucoup de comparaisons ont été faites. C'est aussi pour cela que la photographie est spontanément considérée comme la préhistoire du cinéma. Gilles Deleuze a expliqué que : « Le cinéma prend les éléments photographiques impressionnés et les entraîne dans une motion qui est celle de la pensée, de l'intellection comme telle<sup>248</sup> ». Denis Guénoun insiste aussi sur le côté « réel » pour distinguer le cinéma des arts classiques :

Le cinéma est de l'imaginaire réalisé. [...] Et il présente le produit de cette concrétion sous la forme effective d'images. Non plus d'images par métaphores, comme le sont les "images" mentales. Mais d'images concrètes, existantes dans le mode de l'extériorité. Le cinéma est le devenir-images de l'imaginaire<sup>249</sup>.

Si l'on met la peinture, la photographie et le cinéma ensemble, la peinture est évidemment l'art qui fait le plus appel à l'imagination. Le cinéma est comme la photographie, l'important est la rapidité de l'étude. Jacques Aumont résume cette caractéristique de la photographie : « le trait nouveau, est la rapidité de l'étude, le fait que, jamais retouchée, elle restera une œuvre destinée à capter la première impression, à la fixer comme impression d'emblée artistique<sup>250</sup>[...] ».

La photographie et le cinéma captent tous deux la réalité. La seule différence entre eux tient peut-être à la mobilité. La photographie saisit une image fixe alors que

---

<sup>247</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 135.

<sup>248</sup> Gilles Deleuze, « La pensée et le cinéma », [in] *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 203.

<sup>249</sup> Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire?*, Paris, Circé, 1997, p. 118.

<sup>250</sup> Jacques Aumont, *L'Œil interminable, op.cit.*, p.53.

comme Jean Mitry l'a dit : «En 1898, le cinématographe n'est qu'une machine à enregistrer et à reproduire le mouvement par l'intermédiaire de photographies animées<sup>251</sup> ». Est-ce que la photographie influence le cinéma d'une façon inconsciente comme la peinture le fait ? Pour répondre à cette question, nous allons examiner des exemples concrets dans des parties suivantes.

### **3.2.1 La photo : élément de décor significatif**

Des photos peuvent très bien apparaître directement dans un film parmi les objets de décors. Mais à la différence des autres objets, elles ont souvent une signification particulière.

Par exemple, la photo est un support de mémoire, surtout pour une famille. Un gros plan d'une vieille photo de famille dans un film est souvent un signe de flash-back, ce qui veut dire qu'on va revenir sur le passé. Dans *Un Air de famille* (1996), nous avons une séquence de souvenir qui sert de pause pour rompre l'ambiance tendue pendant un court moment. Cette séquence vient juste après une petite dispute entre les deux frères, Henri et Philippe. On voit tout de suite un gros plan d'une photo de famille en noir et blanc, sur laquelle la famille Ménard est devant le café du Père Tranquille. À l'époque, les trois enfants sont encore petits. Tout le monde sourit. On voit une famille heureuse. Après ce gros plan, c'est une séquence ralentie de flash-back de la famille Ménard quand les enfants sont petits. Les trois enfants entrent dans la chambre des parents un matin, ouvrent les rideaux, sautent sur le lit pour les réveiller. Ils s'amuse, rient tous ensemble. Pour accompagner ces images au ralenti, Cédric Klapisch passe une chanson des années 50 de Dalida, *Come prima*, pour mieux situer l'époque. Quand la musique s'arrête, les spectateurs, ainsi que les personnages, retombent dans la réalité. Le réalisateur a agrandi au maximum le décalage entre la séquence de souvenir et celle de la narration normale : avec ou sans musique, plan ralenti ou plan à la vitesse normale. Cela fait une bonne coupure, une pause pour alléger la relation tendue entre les membres de famille. À partir d'une vieille photo, le réalisateur a développé cette séquence ralentie originale. C'est un prolongement de

---

<sup>251</sup>Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001, p. 379.

la photo. Elle en saisit l'esprit : un certain moment figé. Bien que la séquence ne soit pas statique, elle garde un décalage avec le réel. Ce qu'elle veut faire c'est montrer le portrait d'une famille heureuse.

Dans *Le Prénom* (2012), les photos ont aussi pour rôle de remonter le temps et de présenter la famille et les amis du personnage. Tout au début du film, il y a une séquence de présentation des personnages. Au tour de Vincent, on commence par une vieille photo de lui en noir et blanc, ensuite, une photo de Vincent petit avec sa mère, et puis, celle d'un jeune Vincent avec sa sœur Élisabeth, suivie par une autre photo de petit Vincent et petit Pierre, enfin, une dernière photo, aussi en noir et blanc, de Vincent et ses amis au ski. Une voix off présente ces cinq photos en une phrase : « Vincent Larchet, fils de Françoise, frère d'Élisabeth, meilleur ami de Pierre, ami d'enfance de Claude ». Cette présentation est simple, claire, originale et récapitule la vie personnelle de Vincent (on le voit grandir dans les photos). Le personnage existe donc non seulement à l'instant de l'histoire du film, mais a aussi son propre parcours dans la vie. Aux yeux des spectateurs, ce personnage a tout de suite une richesse et une épaisseur historique. Il est tout comme nous.

Dans ce film, nous avons également un plan de transition. La caméra traverse le couloir et le mur de la salle de séjour. En passant, on voit une table dans le couloir, sur laquelle des photos de famille sont disposées. Il n'y a pas d'explications spéciales, même pas de gros plan. Elles sont là comme des objets décoratifs pour créer une ambiance de famille et pour donner une touche de vie. Cela conforte le thème principal du film : la relation entre les membres de la famille et les amis très proches. Pour insister sur ce point, les réalisateurs ont fait aussi un effort pour le générique de fin. Les photos d'enfance des acteurs sont mises à côté de leurs noms affichés. Cela ajoute à cette ambiance de famille, de la vie personnelle.

Des photos parfois peuvent jouer un autre rôle que celui du souvenir. Dans le film *Un Fil à la patte* (2005), la photographie aide à situer l'histoire dans l'époque. Michel Deville ajoute spécialement une petite séquence à propos de la photographie chez la baronne. Celle-ci n'existe pas dans la pièce originale. La baronne Duverger invite Lucette à venir chanter chez elle pour la signature du contrat de mariage de sa fille. Quand Lucette arrive, la baronne lui montre sa chambre. Sur le mur, il y a quelques photos de la baronne nue. Elle explique que son mari qui adore les nouvelles techniques a fait toutes ces photos. Ces photos sont donc des marqueurs de l'époque mais en même temps, elles montrent aussi un aspect de la personnalité du personnage.

Cette baronne montre un côté léger, avant-garde et tombe ensuite dans la dérision.

À l'aide de la photographie qui apparaît directement dans le film, les réalisateurs peuvent transmettre le côté historique du personnage aux spectateurs. Les personnages sont enrichis avec un contexte plus concret qui nous permet de mieux les connaître. Cette fonction de la photographie est due au sens profond des photos. Les photos sont toujours liées au passé, au souvenir, souvent à la famille, aux amis... Elles nous aident à recréer un temps et un espace irréels riches en imagination et en émotion. En revanche, le théâtre ne peut pas se servir de la photographie de cette façon. Les photos ne peuvent exister sur la scène théâtrale que comme un objet de décor. Sans techniques spéciales, on n'arrive pas à creuser le sens profond que transmettent les photos. D'autre part, la photographie, inventée au 19<sup>ème</sup> siècle, peut aussi être une référence de l'époque.

### ***3.2.2 Positions des personnages***

Parfois, les réalisateurs ne mettent pas directement des photos dans leurs films, mais se servent tout de même de la photographie. Cette fois, l'image d'une photo est traduite en image de cinéma composée. Il s'agit d'une transposition en images animées d'une image fixe, dans la réalité de l'intrigue.

Le film *Dans la maison* (2012) nous en montre un exemple. Vers la fin, la famille normale (Rapha père, Esther et Rapha) s'est soudée de nouveau. Rapha demande à ses parents de lui payer un vrai prof de math et ne veut plus de Claude (le garçon de sa classe qui, introduit dans leur famille, a failli la détruire). Tous les trois sourient. Ils s'assoient ensemble sur le canapé : Rapha dans les bras de sa mère assise au milieu dans les bras de son mari. Elle caresse la tête de son fils. Tous les trois regardent droit devant eux dans le vide avec une expression paisible et heureuse. Cette position marque la réunion de la famille. Nous avons l'impression de voir une photo de famille mais animée. À ce moment-là, Claude entre dans la pièce mais hors de l'intrigue. Il vient commenter la situation. La famille Rapha est dans son propre

monde, et ne l'entend pas, ne le voit pas. Pourtant, Claude commente la situation tout en les regardant et les désignant, comme s'il parlait d'une photo.

Edgar Morin a parlé de la spécificité de la photographie. Il a dit :

La richesse de la photographie, c'est en fait tout ce qui n'y est pas, mais que nous projetons ou fixons en elle. [...] Tout nous indique que l'esprit, l'âme et le cœur humains sont engagés profondément, naturellement, inconsciemment dans la photographie. [...] une qualité de double. C'est à ce niveau maintenant radical du double et de l'image mentale qu'il faut essayer de saisir la photographie<sup>252</sup>.

Dans cette séquence du film, la position de la famille Rapha est plutôt celle d'une photo mobile. On a gardé l'essentiel de la photographie. L'esprit, l'âme et le cœur humains sont naturellement exposés devant nos yeux. Un moment paisible est saisi. La photographie s'intègre dans le cinéma d'une façon originale. C'est l'esprit photographique qui entre dans le cinéma mais non sa forme.

Cette disposition des personnages à la façon d'une photographie, qui sert de fond mobile afin de créer une atmosphère demandée, peut être aussi reproduite sur la scène théâtrale.

Entre la peinture, la photographie, le théâtre et le cinéma, le lien est évident, les différences aussi. C'est pourquoi la discussion à propos de ces quatre arts se poursuit. La caméra peut filmer des photos et des peintures d'une façon toute banale. Le théâtre et le cinéma peuvent aussi apprendre de ces deux arts. La peinture et la photographie sont toujours une expression figée, tandis que le théâtre et le cinéma explorent des mouvements. La peinture et le théâtre insistent sur le côté artistique tandis que le cinéma et la photographie mettent en avant le côté réaliste. Le cinéma pousse plus loin cette exploration de la réalité. Comme Bresson l'a dit : « Sur les planches, le jeu s'ajoute à la présence réelle, l'intensifie. Dans les films, le jeu supprime même le semblant de présence réelle, tue l'illusion créée par la photographie<sup>253</sup> ». La peinture et la photographie ouvrent notre imagination sur le hors cadre, ainsi orientent le cinéma vers le spectacle.

---

<sup>252</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, op.cit., p. 23.

<sup>253</sup>Robert Bresson, *Notes sur le cinématographie*, op.cit., p. 36.



### 3.3 Le théâtre dans le film

La relation entre le théâtre et le film est le sujet central de ce travail. Nous avons examiné de près comment on a adapté une pièce de théâtre au cinéma. Généralement, pour montrer que le film n'est pas du théâtre filmé, le réalisateur du film privilégie souvent le mouvement : mouvement des personnages, fluidité de la caméra, aspect chorégraphique des scènes de groupe, etc. Mais comme le cinéma est l'art qui saisit la réalité, il n'a pas de raison d'ignorer le théâtre. Dans cette petite partie, on va voir deux situations comme pour la peinture ou pour la photographie. Dans le premier cas, la pièce de théâtre n'a pas été transformée, ni adaptée dans le langage cinématographique. Le théâtre se montre tel qu'il est dans un film. C'est la mise en abyme qui fonctionne dans cette situation. Cette interaction entre le théâtre et le film nous expose plutôt comment un réalisateur de cinéma filme une scène théâtrale. Dans le second cas, le théâtre, comme les autres arts, influence inconsciemment le cinéma. On peut observer des scènes plutôt théâtrales à l'écran.

Les exemples les plus flagrants se trouvent essentiellement dans les deux films suivants : *Cyrano de Bergerac* (1990) et *Beaumarchais, l'insolent* (1996).

La première scène de *Cyrano de Bergerac* a eu lieu justement dans un lieu de spectacle. L'acte I de la pièce décrit une représentation à l'Hôtel de Bourgogne, le film aussi. Dans le film, on voit la salle de spectacle immense, les lustres gigantesques, les spectateurs et la scène. Dans la pièce, le spectacle commence. Les rideaux s'ouvrent, « toile de fond représentant un décor bleuâtre de pastorale. Quatre petits lustres de cristal éclairent la scène. Les violons jouent doucement. » Montfleury paraît en scène dans un costume de berger de pastorale, jouant le rôle de Phédon. « Heureux qui loin des cours, dans un lieu solitaire, se prescrit à soi-même un exil volontaire, et qui, lorsque Zéphire a soufflé sur les bois... ». Voilà une première mise en abyme. Les spectateurs réels venus applaudir la pièce de Rostand, constataient qu'ils allaient assister à une représentation de *La Clorise* avec des spectateurs fictifs. La mise en scène de *La Clorise* est spécialement spectaculaire pour créer un décalage entre le spectacle réel et la représentation fictive. L'adaptation cinématographique a

complètement respecté cette scène de théâtre dans le théâtre. Le décor est comme décrit dans la pièce ; le jeu de l'acteur est aussi exagéré. À part, le gros plan sur Montfleury, nous sommes dans la même situation que les spectateurs du théâtre, nous voyons aussi les spectateurs de La Clorise. Même notre angle d'observation n'a pas beaucoup changé un peu comme si l'on était spectateur de La Clorise, mais placé au fond de la salle, une lorgnette à la main.

Mais dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), la situation est différente. Les spectateurs du film ne restent plus assis dans leur fauteuil, mais se baladent avec la caméra et observent la scène théâtrale depuis différents endroits. Nous avons deux séquences de théâtre dans ce film, l'une est une représentation mal reçue du *Barbier de Séville*, à cause de sa longueur; l'autre est l'apogée du film, la représentation du *Mariage de Figaro*, très réussie. Ici, au lieu de filmer directement la scène, on a quelques angles d'observation incompatibles avec la position d'un spectateur de théâtre. Par exemple, on nous montre le panorama de la salle entière, la vue depuis la scène vers les spectateurs, la vue en contre-plongée (la caméra est plus basse que les sièges des spectateurs) pour observer les comédiens sur la scène de bas en haut. Pendant la représentation du *Mariage de Figaro*, on voit plusieurs fois que Beaumarchais observe la scène depuis le côté droit de la scène, en haut, avec une vision en plongée.

Ces angles spéciaux complètent la vision des spectateurs de la salle théâtrale. Cela fait que la scène théâtrale dans le film est plus variée qu'en réalité. On voit des spectateurs grâce à des gros plans qui nous montrent leurs réactions. Nous savons ainsi ce qu'ils pensent de la pièce. Dans un autre film *Les Garçon et Guillaume, à table !* (2013), certains plans montrent aussi une vue depuis la scène vers les spectateurs. Mais cette fois-ci, nous ne voyons que de la lumière blanche très forte. Cette pièce de Guillaume Galienne est un One-man-show, il a gardé quelques plans de la scène en l'adaptant au cinéma. Guillaume fait des va et vient entre le théâtre et le film. Un plan sur son dos, avec tout autour de lui de la lumière forte crée un monde isolé. Il est le point de mire de tous les regards. C'est un prolongement de sa situation dans l'histoire : il est différent des autres, on le regarde mais on ne le comprend pas. Cette scène désertée accentue sa solitude.

Cette vue depuis la scène vers les spectateurs est une particularité du cinéma. Elle n'est possible dans aucune salle de spectacle. Pourtant, elle peut très bien aider le cinéma à exprimer d'autres choses et à transmettre d'autres sentiments. C'est un

langage cinématographique qui se différencie du théâtre et aussi du théâtre filmé

Quelquefois, la scène de théâtre n'apparaît pas directement dans le film. Nous voyons des emprunts du théâtre dans des séquences de cinéma. La nature même du théâtre continue à exister dans les films : l'ambiance dramatique, la théâtralité, le coup de théâtre, etc.

Ainsi dans *Beaumarchais, l'insolent* (1996), nous avons une séquence au tribunal. L'affaire de Goëzman se présente comme un spectacle dont Beaumarchais est le metteur en scène et l'acteur principal. Il tient des discours devant les juges, les assesseurs et les auditeurs. Les juges et les assesseurs sont derrière lui, assis, formant un demi-cercle. Les auditeurs sont en face des juges et des assesseurs, assis comme des spectateurs de théâtre. Après avoir bien interrogé le témoin et prouvé que Goëzman est corrompu, Beaumarchais réussit la défense. Les auditeurs applaudissent, poussent des cris de joie, se ruent vers Beaumarchais et l'entourent, exactement comme après la représentation d'une pièce de théâtre. Au tribunal comme au théâtre, le réalisateur du film crée cette scène de jeu et de spectacle théâtral. Le lien « spectateur-acteur » est donc formé



*Beaumarchais, l'insolent* (1996) réalisé par Édouard Molinaro.

Dans d'autres films, nous pouvons aussi repérer des traces du théâtre. À la fin du film *Huit Femmes* (2002), les huit femmes viennent se mettre en rang, la main dans la main, et saluent les spectateurs. Cela ne se fait jamais dans un film. Mais ici, Ozon s'en sert justement pour révéler que le film est adapté d'une pièce de théâtre.



*Huit Femmes* (2002) réalisé par François Ozon.

Tout en héritant du théâtre la tradition du comique, le cinéma a beaucoup innové au niveau technique pour sa représentation grâce à l'imagination créatrice des cinéastes. Aux gags traditionnels s'ajoutent des nouveautés rendues possibles par la technique cinématographique. Le comique de situation n'est plus limité par le lieu ; le jeu comique est saisi par des plans à différentes échelles ; le déguisement est plus facile et plus extravagant ; de vrais animaux peuvent apparaître sur scène ; toutes les formes du comique de langage sont adaptées pour le cinéma. D'un côté, cette modification est due au talent des cinéastes ; d'un autre côté, le plus important, c'est que le développement du cinéma résulte sûrement de ces phénomènes. En tant qu'art indépendant, il cherche et trouve certainement les moyens d'expression les plus adéquats. Cette règle convient à tous les arts.

Le cinéma est surtout un art tolérant et un art d'hybridation. Il apprend et absorbe facilement les caractères des autres arts. Déjà dans le domaine du cinéma, les genres se croisent. Un film comique peut très bien, en même temps, être un film historique, un film d'action ou une comédie musicale. Les éléments des différents genres lui donnent la vitalité et la variété. Cela rend le film plus attirant vis-à-vis des spectateurs.

Le croisement de genres n'est pas tout ce que le cinéma peut faire de l'hybridation. La plus grande interaction est entre le cinéma et les autres arts dont il a reçu volontairement des influences. Sa richesse en est accrue. Nous avons discuté de l'influence de la peinture, de la photographie et du théâtre dans ce travail. Tous trois interviennent au cinéma soit directement soit indirectement. Les influences indirectes sont plus enrichissantes. Elles n'agissent pas seulement sur la forme mais vont jusqu'au niveau esthétique et c'est à ce niveau qu'a lieu un vrai croisement. C'est peut-être la tendance de tous les arts de nos jours.

## **Conclusion**

Dès sa naissance, le cinéma a été sous l'influence du théâtre. En tant qu'arts de spectacle, le théâtre et le cinéma ont un lien évident, aisément observable. Ce sont tous deux des représentations. Le théâtre est joué en direct sur la scène, tandis que le cinéma est un spectacle enregistré à l'avance et projeté sur grand écran. Ce lien est étroit et profond. Tout en comparant les deux sous différents aspects, nous avons mis en évidence leurs caractéristiques propres et avons pu observer le changement délicat de leur relation. Notre travail porte sur ce changement et essaie de dégager les différentes étapes conduisant à la maturité de l'art cinématographique, un art très jeune par rapport au théâtre, en étudiant l'adaptation des pièces comiques au cinéma. Cette étude retrace son évolution et aussi sa particularité quand il s'agit des éléments comiques. Le théâtre est comme le frère aîné du cinéma, lié avec lui génétiquement. Il joue un rôle d'éducateur. Aujourd'hui encore, le cinéma tire souvent son inspiration du théâtre.

À l'époque du film muet, le cinéma a commencé par imiter et reproduire le théâtre. Le film comique est un genre important à l'époque, puisque le cinéma est principalement un moyen de distraction du public. On montre donc à l'écran des gags qui étaient familiers au théâtre. Faute de son, le cinéma a essentiellement un langage d'image. L'adaptation pour lui est une procédure qui cherche à faire passer la représentation théâtrale de la scène à l'image cinématographique. Quant aux explications nécessaires, on mettait parfois directement les textes parmi les images (les cartons, les génériques apparaissaient ainsi dans un film). Mais plus souvent, le cinéma traduisait le dialogue des personnages par l'image. Certes, on ne retrouvait pas le texte intégral, mais cela n'empêchait pas la compréhension globale de la situation. Pendant cette période du film muet, nous voyons bien que le théâtre et le cinéma ont chacun leur langage particulier : la représentation théâtrale est liée au texte, tandis que le cinéma s'exprime par l'image.

Cependant, le film muet cède rapidement la place au film parlant. Dans les années trente, le concept de « théâtre en conserve » est apparu, car le cinéma était alors capable d'enregistrer totalement une représentation théâtrale. Des hommes de théâtre, comme Sacha Guitry et Marcel Pagnol, ont joué un rôle majeur dans l'adaptation. Selon le concept du « théâtre en conserve », le cinéma n'était qu'un outil

pour enregistrer l'art du théâtre et le diffuser à un plus large public. Le théâtre et le cinéma n'avaient donc pas un statut égal en tant qu'arts. Le théâtre filmé était ainsi la principale méthode d'adaptation à l'époque et elle existe toujours aujourd'hui ; la fidélité à la pièce était un critère important pour évaluer le succès d'un film adapté.

Certes, « le théâtre filmé », peut tout reprendre : le texte, les personnages et l'intrigue et a bien sûr sa valeur en tant que film. D'abord, il conserve bien l'excellent jeu des comédiens, le décor, la mise en scène et les pratiques artistiques de cette époque. Tout cela a maintenant une valeur historique très précieuse. Par exemple, la conservation intégrale du texte a eu lieu souvent dans l'adaptation des pièces classiques. Ce nouveau média met en valeur la littérature classique et favorise ainsi objectivement la sauvegarde du patrimoine littéraire. Nous voyons donc la dimension patrimoniale de l'adaptation. Selon Raphaële Moine,

L'adaptation littéraire, en accord avec le goût contemporain pour le patrimoine et les commémorations, leur donne par ailleurs un surcroît de valeur identitaire, qui peut dans bien des cas être interprétée comme une crispation nostalgique ou réactionnaire sur un passé ou une grandeur disparue<sup>254</sup>.

De cette façon, le cinéma a capté certains traits du spectacle théâtral éphémère. Ensuite, ces films adaptés ont fait la promotion des pièces de théâtre d'origine et ont même parfois sauvé des pièces de l'oubli. Comme le cinéma est un média plus accessible, ces films peuvent amener des spectateurs à redécouvrir certaines pièces de théâtre.

Mais la réflexion sur la particularité du théâtre et du cinéma n'a jamais cessé. Elle a permis de mieux connaître leur nature propre et leurs caractéristiques fondamentales et de révéler les potentialités du cinéma. Même à l'époque, certains réalisateurs ne se contentaient pas de rester « fidèles » à la pièce originale. Ils l'utilisaient comme matière première, la modifiant à leur idée et la présentant enfin devant les spectateurs. Des adaptations d'excellente qualité sont ainsi nées et le premier moment de surprise passé les spectateurs ont commencé à considérer le film adapté comme une œuvre à part entière. C'est en effet une nouvelle création dans le cadre d'un autre art. La fidélité à la pièce d'origine n'est plus le critère le plus

---

<sup>254</sup>Raphaële Moine, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2002, pp. 168-169.



important pour évaluer ces films. La beauté et la qualité de l'œuvre en sont devenus les critères principaux comme pour tous les arts. Pagnol a ainsi soutenu ce nouveau concept. Il a conclu qu' « au fond, le théâtre et le cinéma, c'est la même chose. Le plus difficile c'est d'écrire la belle œuvre dramatique. La réaliser, ce n'est pas grand-chose<sup>255</sup> ». Des années après, la génération de la Nouvelle Vague a tenu les mêmes propos. Jean-Claude Guiguet a dit à propos du *Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard :

On n'adapte jamais rien au cinéma et surtout pas une œuvre littéraire. Au pire on l'illustre au mieux on l'oublie en la trahissant.

Quand il a vu *Le Mépris* de Jean-Luc Godard soit disant d'après son roman, Moravia eu ce mot définitif qui clôt à mes yeux la question: « On ne demande pas à un cinéaste d'être fidèle mais d'être bon<sup>256</sup> ».

Ici, « fidèle » et « bon » apparaissent comme deux conceptions dissemblables, voire opposées. L'adaptation est considérée ainsi incontestablement comme une œuvre indépendante. Être fidèle à la pièce originale n'est plus le but des réalisateurs. Ils cherchent plutôt à être bons. Cette idée les fait sortir du cadre du théâtre filmé. Le cinéma essaie ainsi de construire son propre système d'expression où la suggestion tient un rôle majeur.

La musique et l'image en sont les deux outils. Ils peuvent tous deux décrire de façon détournée ce que le cinéaste veut transmettre. La musique peut ajouter à des images neutres une troisième dimension : elle indique le ton, l'époque, la psychologie du personnage, etc. Les spectateurs perçoivent ces valeurs non plus par la vue mais par l'ouïe. L'image peut aussi faire un travail de suggestion, bien que sa première tâche soit de tout montrer directement. Toutefois, d'une façon détournée, elle peut créer du suspense, souligner la psychologie des personnages, signaler l'écoulement du temps et parfois même permettre de faire des métaphores. Le paysage, des plantes, les changements de lumière, etc., portent tous un deuxième niveau de compréhension pour les spectateurs.

---

<sup>255</sup> Émission d'événement « Marcel Pagnol, ou le cinématelqu'on le parle. » Série « Cinéastes de notre temps », mai 1966, citée dans Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris, de Fallois, 1995, p. 224.

<sup>256</sup> *Littérature et cinéma Écrire l'image*, sous la responsabilité de Jean-Bernard VRAY, centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine travaux XCVII, Lyon, publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, p. 101-102.

Ayant ses propres caractéristiques artistiques, le cinéma forme son propre langage. Il utilise la suggestion pour montrer indirectement des choses. En même temps, ce nouveau langage du cinéma rompt avec l'art du théâtre afin d'affirmer plus fermement son identité de 7<sup>ème</sup> art. Briser la règle de l'unité de temps et de lieu est une vraie rupture avec le théâtre.

Dans un film, grâce au montage, les cinéastes peuvent facilement insérer des séquences dans la narration linéaire de l'histoire. Un petit épisode de souvenir en noir et blanc (avec ou sans ralentissement de rythme) crée une variation dans la narration ; une séquence peut remonter le temps, prédire l'avenir ou montrer un monde irréel. Tout est permis dans un film alors que cela reste très difficile à réaliser sur une scène théâtrale.

En ce qui concerne le lieu, le cinéma a encore plus de liberté. Les extérieurs ou les scènes tournées en intérieur mais avec beaucoup de changements de salles sont des caractéristiques évidentes du cinéma. Les spectateurs se sentent ainsi plus proches de la vie réelle. Au contraire, un film dans un intérieur fixe, artificiellement isolé, nous fait penser naturellement au théâtre.

La maturité d'un nouvel art ne se fonde pas sur la négation d'un ancien art. L'innovation, l'innovation sur la base de l'héritage d'un ancien art, en est en fait la véritable clé. Hériter de la tradition en innovant sa méthode d'expression c'est bien ce que le cinéma a fait, par rapport au théâtre.

Quand on adapte une pièce comique de théâtre au cinéma, la partie essentielle — le comique — est le gage de cet héritage. Le comique sur scène et celui à l'écran sont globalement identiques. Comme la réalisatrice Pascale Ferran l'a déjà indiqué « Je n'aime pas la distinction entre les "comédiens de théâtre" et les "comédiens de cinéma". Je ne la trouve ni valide ni féconde<sup>257</sup> ». On retrouve le comique de situation, le comique de gestes et le comique de mots, avec des caractéristiques légèrement différentes. Par exemple, le comique de situation n'est plus limité par le lieu ; le comique de gestes est saisi par des plans à différentes échelles ; le déguisement qui fait rire est plus facile à réaliser et est aussi plus extravagant... Toutes ces formes du comique sont légèrement ajustées pour le cinéma, mais l'essentiel n'a pas été changé. D'un côté, ces modifications sont dues au talent des cinéastes. Leur imagination et

---

<sup>257</sup> *Les Cahiers*, revue trimestrielle de théâtre, n°15, « Théâtre et Cinéma », printemps 1995, Paris, P.O.L., p. 63.

leur création favorisent une nouvelle expression du comique à l'écran. D'un autre côté, le développement des techniques cinématographiques crée des conditions propices pour réaliser leurs conceptions.

L'innovation se manifeste surtout quand l'hybridation a lieu au sein du cinéma. Même dans le cas de l'adaptation, l'hybridation existe à différents niveaux. Le croisement de différents genres de films est une hybridation ; celui de différents arts l'est aussi.

Le film adapté d'une pièce comique de théâtre n'est pas nécessairement un film comique. Il peut être historique, policier, voire film d'action ou comédie musicale. Tout cela n'empêche pas l'apparition des effets comiques. L'adaptation prend ainsi plus de liberté. Avec le style personnel du cinéaste, un film adapté a donc sa nouveauté et sa spécificité. C'est une véritable création artistique.

Le cinéma est aussi un art tolérant qui absorbe la richesse artistique de tous les arts. La peinture influence le cinéma à travers la couleur, le cadrage, la lumière, le dessin, etc.... Le cinéma imite même parfois des tableaux connus et en fait bouger les personnages à sa façon. La photographie transmet au cinéma l'idée d'instantané. Parfois la position des personnages dans le film ressemble à un cliché photographique. La photo peut aussi marquer l'écoulement du temps. Elle est souvent liée au souvenir et à la famille. Le cinéma en profite pour suggérer une certaine époque. Le théâtre, bien sûr baigne le cinéma de son influence. On voit même parfois directement une représentation théâtrale dans un film soit par nécessité pour l'intrigue, soit pour rendre hommage à quelqu'un ou encore pour laisser un indice de l'adaptation. Cette mise en abyme est non moins agréable à admirer.

Le cinéma a reçu volontairement des influences venant d'autres arts. Elles n'agissent pas seulement sur la forme mais vont jusqu'au niveau esthétique. L'hybridation est un signal de la maturité de l'art cinématographique et prouve qu'il a maintenant conscience d'être un art à part entière. Edgar Morin écrivait en comparant le cinéma avec d'autres arts :

Le cinéma, comme la musique, renferme la perception immédiate de l'âme par elle-même. Comme la poésie, il se développe dans le champ de l'imaginaire. Mais plus que la poésie, plus que la peinture et la sculpture, il opère par et à travers un monde d'objets dotés de la détermination pratique, et expose narrativement un enchaînement d'événements ... Le concept lui manque, mais il le produit, et par là s'il ne les exprime pas toutes— du moins peut-être pas encore— il fermente de toutes les

Nous avons vu le développement de la relation entre le théâtre et le cinéma dans le cadre de l'adaptation des œuvres comiques. Le théâtre fournit au cinéma une source d'inspiration, les histoires et les matériaux tandis que le cinéma conserve, sauve ou promeut plus tard le théâtre. Ils ont un lien étroit et s'enrichissent l'un l'autre.

À travers nos recherches, nous voyons que la valeur de l'adaptation se manifeste principalement sur les aspects suivants :

### 1. La valeur esthétique

L'adaptation cinématographique des pièces de théâtre crée avant tout une valeur esthétique. Le cinéma exploite ses avantages techniques à des fins artistiques ce qui enrichit l'art théâtral.

D'abord, il sait montrer ce que le théâtre n'arrive pas à représenter sur scène. Ce sont essentiellement des séquences abstraites, comme le rêve, le souvenir, les pensées, etc.. À l'aide du montage, on insère ces séquences dans la narration normale et on remplace ainsi les descriptions orales du théâtre par l'image. Les effets spéciaux jouent aussi un rôle important. Ils réalisent des scènes imaginaires et des gestes impossibles à faire. Ils créent des moments irréels et distraient ainsi les spectateurs.

Ensuite, le cinéma propose des angles d'observation différents pour que nous ayons l'impression de suivre les personnages. Le gros plan, le champ-contrechamp, la plongée et la contre-plongée nous offrent des prises de vue dans le sens horizontal et vertical et nous permettent aussi de nous approcher d'un objet ou d'un personnage. Cela brise la limite du temps et du lieu du théâtre.

Enfin, le cinéma a un mode de narration différent de celui du théâtre. Comme dans un roman, il a souvent besoin d'un narrateur ou d'un fil conducteur pour faire avancer l'histoire; tandis que le théâtre construit sa narration grâce au dialogue, tout est apporté par le dialogue.

Pour conclure, le film adapté a brisé les limites du théâtre, a ajouté des éléments imaginaires à sa façon, a offert aux spectateurs plus d'angles d'observation et a fourni une nouvelle technique de narration. Le film raconte la même histoire que

---

<sup>258</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, essai d'anthropologie, *op.cit.*, p. 165.

la pièce du théâtre originale, mais offre aux spectateurs une autre esthétique à admirer, d'autres plaisirs à saisir et se confirme ainsi comme un art différent du théâtre.

## 2. La valeur pratique

C'est la moins importante mais primordiale sur le plan commercial. L'adaptation des pièces comiques fournit une source d'inspiration au cinéma et permet de créer rapidement des films commerciaux. La pièce de théâtre est donc comme une étape d'essai : une pièce réussie garantit *à priori* le succès du film adapté. Ainsi, les pièces comiques sont souvent choisies pour être adaptées car le comique est proche de la vie. C'est le genre qui plaît toujours au grand public peu importe l'époque ou le pays. Selon Bergson,

la comédie est mitoyenne entre l'art et la vie. Elle n'est pas désintéressée comme l'art pur. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme un milieu naturel; elle suit même une des impulsions de la vie sociale. Et sur ce point elle tourne le dos à l'art, qui est une rupture avec la société et un retour à la simple nature<sup>259</sup>.

Voilà un genre de film qui est moins artistique et qui doit être un succès commercial. Comme tous les arts, le cinéma est aussi nourri par des moyens financiers. Marcel Pagnol a très tôt compris cette relation du « fumier et la fleur ». Son explication sur ce point de vue est assez claire et vivante :

un art, pour réaliser ses œuvres d'abord et pour les répandre ensuite, a besoin d'être nourri par un commerce: il faut des gens qui achètent des livres, des tableaux, des statues, des places de théâtre ou de cinéma. Pour faire plaisir aux idéalistes, disons que ce commerce est le fumier qui nourrit la fleur<sup>260</sup>.

Cette valeur la moins artistique est par conséquent celle qui pousse réellement le développement de l'adaptation des pièces de théâtre au cinéma. C'est le moteur de la production des films adaptés.

## 3. La valeur d'initiation

L'adaptation peut aussi être une initiation au théâtre pour les gens qui ne

---

<sup>259</sup> Henri Bergson, *Le Rire* (essai sur la signification du comique), *op.cit.*, p.131.

<sup>260</sup> Claude Beylie, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, *op.cit.*, p. 219.

connaissent pas les pièces tout en restant une distraction pour les autres.

Un film, avec des images et souvent une narration linéaire, est plus facile d'accès qu'un texte ; plus facile à regarder qu'une représentation théâtrale. Pour les spectateurs qui ne connaissent pas la pièce originale, un bon film adapté peut leur donner envie de lire la pièce ou d'aller assister à la représentation théâtrale. L'adaptation leur ouvre une porte sur le domaine littéraire.

Quand on réfléchit à la question : « à qui et à quoi sert l'adaptation ? » André Gardies a proposé une double raison, liée à l'institution scolaire et universitaire. D'abord, l'adaptation permet d'introduire le cinéma dans la classe. Ensuite, elle fait du cinéma un auxiliaire de la littérature. Selon Gardies, « il est nécessaire de traiter l'adaptation, non pas en surplomb, mais à partir d'un point de vue, celui de la littérature ou celui du cinéma<sup>261</sup> ».

On peut profiter de l'adaptation comme d'une méthode d'enseignement, c'est parce que le film adapté considère la littérature comme « banque de données<sup>262</sup> ». « Le texte littéraire se constitue d'abord en horizon de référence pour le cinéaste et par là il est susceptible de s'offrir comme réserve de données et d'instructions<sup>263</sup> », a expliqué André Gardies. Les réalisateurs-adaptateurs cherchent des données diégétiques et des idées fantastiques qu'on peut mettre dans le film.

En revanche, pour les connaisseurs, le plaisir est à un autre niveau. Ils peuvent faire des comparaisons entre la pièce originale et la version adaptée. Ils adoptent le regard d'un critique et trouvent ainsi un plaisir à un niveau plus élevé. Comme Francis Vanoye l'a affirmé « L'adaptation est un lieu critique de la création cinématographique, au sens où elle manifeste une crise et où elle analyse un processus<sup>264</sup> », donc dans ce lieu de critique, les spectateurs sont réalisateurs de leur propre version du film adapté et se régouissent de ce plaisir intellectuel. De cette façon, l'adaptation est à la fois valorisante et valorisée.

#### 4. La valeur de sauvegarde

L'adaptation conserve le patrimoine littéraire et culturel d'une façon moins

---

<sup>261</sup> André Gardies, « La littérature comme banque de données », [in] *Littérature et cinéma Écrire l'image*, sous la responsabilité de Jean-Bernard VRAY, centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine travaux XCVII, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 103.

<sup>262</sup> *Ibid.*

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> Francis Vanoye, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, op.cit., p. 14.

académique et convenue à notre époque où tout est rapide et où les gens prennent moins le temps de réfléchir. Le passage du théâtre au cinéma marque en effet un rapport à la littérature. L'adaptation s'inscrit dans un rapport d'hommage ou de respect, dans un régime narratif et spectaculaire. Des effets de dédoublement sont inévitables. Francis Vanoye a conclu plusieurs dédoublements : « dédoublement acteur/personnage<sup>265</sup> », « dédoublement scénariel<sup>266</sup> » et « dédoublement de l'écriture<sup>267</sup> ». L'adaptation place en effet le même contenu dans deux médias différents, donc dans deux systèmes d'expression et dans deux cadres artistiques. Le dédoublement et ses différences enrichissent l'esthétique. La littérature existe sous une autre forme.

Malgré ce rapport à la littérature, le théâtre est aujourd'hui en crise. Une crise qui comprend deux aspects assez contradictoire : la mise en marge du théâtre à cause du cinéma, de la télévision... et le développement du théâtre amateur. Les spectateurs vont moins au théâtre mais aiment jouer eux-mêmes. Le cinéma ainsi que la télévision remplacent le théâtre et deviennent la distraction quotidienne, facile d'accès pour tout le monde, tandis que le théâtre devient une activité de loisirs plus artistique réservée à une frange de la population plus intellectuelle. Le statut du théâtre a ainsi beaucoup changé.

Le film adapté d'une pièce de théâtre est donc une distraction sinon éducative au moins riche de culture. Pour les spectateurs, c'est encore un moyen de découvrir ou redécouvrir des pièces classiques très connues ou certaines tombées dans l'oubli. La circulation et le renouvellement des pièces grâce à un autre média est une façon efficace de sauvegarder le patrimoine culturel.

Trouver l'inspiration dans la littérature est un recours fréquent du cinéma, même de nos jours. Les cinéastes continuent à faire des adaptations tout en créant leur propre façon de travailler pour que les œuvres à la fois représentent bien la pièce originale et portent tout de même leur style personnel. Cette tendance nous amène à une création artistique plus populaire, plus libre et plus originale mais qui s'adapte

---

<sup>265</sup> *Ibid*, p.126. L'auteur veut dire que ce dédoublement ramène de ce fait l'acteur de cinéma vers ses origines théâtrales et en fait pleinement un interprète.

<sup>266</sup> *Ibid*., Le dédoublement qui renvoie au sentiment de l'existence de genres parallèles et éventuellement complémentaires ou indépendants.

<sup>267</sup> *Ibid*., Le dédoublement dans lequel l'adaptation constituerait une sous-catégorie du « film littéraire ».

bien au goût moyen des spectateurs, surtout dans le genre comique.

Tout en nourrissant le cinéma depuis sa naissance, le théâtre veut, à son tour, apprendre du cinéma. Surtout dans le théâtre contemporain ou dans la représentation moderne (même avant-garde) des pièces classiques, le théâtre ne peut pas s'empêcher d'emprunter de nouvelles techniques cinématographiques. On voit des scènes modifiables pour changer le lieu, des mini-caméras pour réaliser des gros plans du visage des protagonistes, l'usage d'une voix off pour la narration, la projection numérique pour offrir un nouvel angle d'observation ou pour insérer une séquence de souvenir, etc. En fait, André Bazin a remarqué depuis longtemps ce que l'adaptation a apporté au théâtre :

le cinéma a également contribué à renouveler la conception de la mise en scène théâtrale.

Non seulement l'adaptation de l'œuvre dramatique multiplie son public virtuel, comme les adaptations de romans font la fortune des éditeurs, mais le public est beaucoup mieux préparé qu'avant à la jouissance théâtrale<sup>268</sup>.

Après avoir vu tout ce que le cinéma a appris du théâtre, maintenant ce serait le moment de voir ce que le théâtre a emprunté au cinéma pour renouveler la conception de sa propre mise en scène.

En un mot, le va et vient entre le théâtre et le cinéma n'a jamais cessé et ne cessera jamais. Cette communication favorise le développement des deux arts et remet en cause des notions conventionnelles. Quelquefois, cette remise en cause nous ramène à des conceptions fondamentales. Dans les années 1920, la naissance du cinéma a mis en cause le statut du théâtre et nous a fait réfléchir à nouveau sur ses fondements. Si le cinéma ne se contente plus d'imiter, mais de montrer, qu'est-ce que le théâtre ? Le théâtre mélange et organise des gestes, des mots, des couleurs et du rythme comme le fait le cinéma, mais ne joue que sur le moment. C'est donc un art visuel, spatial comme le cinéma mais temporaire. La naissance d'un art fait naître de nouvelles conceptions, de nouveaux courants, favorise une nouvelle esthétique, mais aussi approfondit notre compréhension des arts anciens.

---

<sup>268</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., p. 174.



# Bibliographie

## Ouvrages

- ARISTOTE, *Poétique*, traduction du grec par Odette Bellevue et Séverine Auffret, Paris,   ditions Mille et une nuits, 1997.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, Coll. «Folio essais ».
- AUMONT Jacques, *L'œil interminable*, Paris,   ditions de la Différence, 2007, Coll. «Les Essais ».
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, *L'analyse des films*, Paris, Nathan, 1996.
- AUMONT Jacques, MARIE Michel, BERGALA Alain, VERNET Marc, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.
- BAECQUE Antoine de, *Les éclats du Rires*, La culture des rieurs au XVIII   siècle, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- BADIOU Alain, *Petit Manuel d'inesthétique*, Paris, Seuil, 1998.
- BALAZS Béla, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977.
- BARTHES Roland, *  crits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980.
- BAZIN André, *Jean Renoir*, présentation de François Truffaut, Paris,   ditions Gérard Lebovici, 1989.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, les   ditions du Cerf, 1985.
- BERGSON Henri, *Le Rire (essai sur la signification du comique)*, Paris, Quadrige/PUF, 1940 (1  re édition), 2007.
- BEYLIE Claude, *Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté*, Paris,   ditions de Fallois, 1995.
- BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975.
- CHATEAU Dominique, *Esthétique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2006.
- CHION Michel, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma/  ditions de l'étoile, 1985.

- CHION Michel, *Le complexe de Cyrano : La Langue parlée dans les films français*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2008.
- CLAIR René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.
- CLAUDEL Paul, *Mes Idées sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1966.
- CLERC Jeanne-Marie, *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993.
- CORVIN Michel, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994.
- CORVIN Michel (sous dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- DELUBAC Jacqueline, *Faut-il épouser Sacha Guitry ?*, Paris, Julliard, 1976.
- DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran : Réflexion sur l'adaptation cinématographique*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- FEYDEAU Georges, *Le Dindon*, Paris, Gallimard, 2001, Coll. « folio théâtre ».
- GARDIES André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- GARSON Charlotte, *Jean Renoir*, Paris, Cahiers du cinéma, 2007, Coll. « Grands Cinéastes ».
- GIDEL Henry, *Le Théâtre de Feydeau*, Paris, Éditions Klincksieck, 1979.
- GUÉNOUN Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 1997.
- GUITRY Sacha, *Le Cinéma et moi*, Paris, Ramsay, 1984.
- HACQUARD Georges, *La Musique et le cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- HELBO André, *L'Adaptation : du théâtre au cinéma*, Paris, Armand Colin, 1997.
- JELOT-BLANC Jean-Jacques, *Jean Poiret Michel Serrault : La Cage aux rôles*, Paris, Édition Alphonse, 2009.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le vocabulaire du cinéma*, Paris, Nathan Université, 2002.
- LAURENT Jullier, MARIE Michel, *Lire les images de cinéma*, Paris, Larousse, 2007.
- LEGUÈBE Éric, *Louis de Funès : Roi du rire*, Paris, Édition Dualpha, 2002.
- LORCEY Jacques, *Michel Simon : un sacré monstre*, Paris, Édition Séguyer, 2003.
- LOUBIER Jean-Marc, *Louis Jouvet : Biographie*, Paris, Ramsay, 1986.
- MARS François, *Le Gag*, Paris, les Édition du Cerf, 1964.
- MAURON Charles, *Psychocritique du genre comique Aristophane Plaute Térence Molière*, Paris, Librairie JoséeCorti, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- METZ Christian, *Le Signifiant imaginaire*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2002.
- MITRY Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2001.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le Cinéma français*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MOINEREAU Laurence, *Le Générique de film : De la lettre à la figure*, Rennes, Presses

universitaires de Rennes, 2009, Coll. «Le Spectaculaire ».

MORIN Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie*, Paris, Éditions Gonthier, 1958.

MOLINARO Édouard, *Intérieur Soir*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2009.

MOINE Raphaële, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin cinéma, 2002.

MOINE Raphaële, *Remakes : Les films français à Hollywood*, Paris, CNRS éditions, 2007.

MOULIN Joëlle, *Cinéma et peinture*, Paris, Édition Citadelles et Mazenod, 2011.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2005.

OZON François, *8 Femmes*, Paris, Éditions de La Martinière, 2002.

OZON François, *8 Femmes : scénario*, Paris, Éditions de La Martinière, 2002.

PAGNOL Marcel, *Notes sur le rire suivi de « critique des critiques »*, Paris, Éditions de Fallois, 1990.

PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2012.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, éditions sociales, 1980.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2004.

PRÉDAL René, *Cinéma sous influence : Le cinéma à l'épreuve de l'Histoire, de la littérature et des genres*, Paris, L'Harmattan, 2007.

RENOIR Jean, *Ma Vie et mes films*, Paris, Flammarion, 1974.

RENOIR Jean, *Écrits (1926-1971)*, Paris, Ramsay Poche Cinéma, 2006.

ROMAINS Jules, *Amitiés et rencontres*, Paris, J. Tallandier, 1970.

ROTH-BETTONI Didier, *L'Homosexualité au cinéma*, Paris, La Musardine, 2007.

SADOUL George, *Histoire de l'art du cinéma*, Paris, Flammarion, 1955.

TESSON Charles, *Théâtre et Cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 2007.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I, II, III*, Paris, Belin, 2007.

UBERSFELD Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996.

VANOYE Francis, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris, Armand Colin, 2005.

VANOYE Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

## Ouvrages collectifs

- Cinéma et théâtralité*, sous la direction de Christine HAMON-SIREJOLS, Jacques GERSTENKORN, André GARDIES, Lyon, Cahiers du Gritec Aléas, 1994.
- Dictionnaire de la pensée du cinéma*, sous la direction d'Antoine de BAECQUE, Philippe CHEVALLIER, Paris, Quadrige/PUF, 2012.
- De la scène à l'écran*, Patrick DION (directeur de la publication), Paris, SCEREN-CNDP, 2007, Coll. « Théâtre aujourd'hui », n°11.
- Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : Contours et enjeux d'un genre intermédial*, sous la direction de Pierre BEYLOT et Raphaële MOINE, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.
- Hitchcock, et l'art, Coïncidences fatales*, sous la direction de Dominique PAÑI et Guy COGEVAL, Paris, centre Georges-Pompidou, 2001.
- Images cinématographiques du siècle des Lumières*, textes réunis par Régine JOMAND-BAUDRY et Martine NUEL, Ouvrage publié avec le concours du Conseil scientifique de L'Université Jean Moulin Lyon 3 et du groupe de recherche Marge Centre d'Étude des Dynamiques et des Frontières Littéraires, Paris, Éditions Kimé, 2012.
- Impureté(s) cinématographique(s)*, coordonné par Alphonse CUGIER et Patrick LOUGUET, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Le Cinéma: l'art d'une civilisation 1920-1960*, textes choisis et présentés par Daniel BANDA et Josémoure, Paris, Flammarion, 2008, Coll. « Champs Arts ».
- Lectures du théâtre de Victor Hugo : Hernani, Ruy Blas*, sous la direction de Judith WULF, Rennes, presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Les Autres Arts dans l'art du cinéma*, sous la direction de Dominique SIPIERE et Alain J.-J. COHEN, Rennes, presses Universitaires de Rennes, 2007, Coll. « Le Spectaculaire ».
- Littérature et cinéma Écrire l'image*, sous la responsabilité de Jean-Bernard VRAY, centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine travaux XCVII, Lyon, publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999.
- Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle GIRET et Noëlle HERPE, Paris, Gallimard, 2007, Coll. « Livre d'art ».
- Théâtre et cinéma années vingt une quête de la modernité*, textes réunis et présentés par Claudine AMIARD-CHEVREL, 2 tomes, Paris, L'âge de l'homme, 1990.
- Une Histoire du cinéma français*, sous la direction de Claude Beylie, Préface de Raymond Chirat, Paris, Larousse, 2000.

## Articles

- ACCURSI Daniel, «Les "gueules" du cinéma comique », *CinémaAction*, n°82, «Le comique à l'écran », premier trimestre 1997, p. 117.
- AMIEL Vincent et HERPE Noë, «Guitry, Tout contre le cinéma », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle GIRET et Noë HERPE, Paris, Gallimard, 2007, p. 152.
- BERGALA Alain, «Le temple et le chaudron », *Théâtre aujourd'hui*, n°11, «De la scène à l'écran », Patrick DION (directeur de la publication), Paris, SCEREN-CNDP, 2007, p. 172.
- COULBOIS Jean-Claude, « Filmer le théâtre vivant », *JEU : Cahiers de théâtre*, n°88, «Théâtre et Cinéma », mars 1983, p. 81.
- DELEUZE Gille, «La pensée et le cinéma », [in] *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 203.
- GARDIES André « La littérature comme banque de données », [in] *Littérature et cinéma Écrire l'image*, sous la responsabilité de Jean-Bernard VRAY, centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'expression contemporaine travaux XCVII, publications de l'Université de Saint-Etienne, 1999, p. 103.
- GUIDO Laurent et LE FORESTIER Laurent, «Un cas d'école. Renouveler l'histoire du cinéma comique français des premiers temps », 1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire de cinéma*, n°61, «Les comiques français des premiers temps », septembre 2010, p. 9.
- GUINGAMP Pierre et DENAT Jean-Luc, «La Parodie, un art difficile Le comique à l'écran », *CinémaAction*, n°82, 1<sup>er</sup> trimestre 1997, p. 145.
- HEYRAUD Violaine, «L'impossible patrimoine boulevardier dans le cinéma contemporain », [in] *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : Contours et enjeux d'un genre intermédialité*, sous de la direction de Pierre BEYLOT et Raphaële MOINE, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 206.
- LEGRAS Gwenaële, «Michel Simon chez Sacha Guitry, La figure du double idéal », *Double jeu*, n°3, «Sacha Guitry et les acteurs », 2006, p. 85.
- LÉVY Denis, «Le Cinéma, art impur localement ou globalement », *Le Revue Circav*, n°18, [in] *Impureté(s) cinématographique(s)*, coordonné par Alphonse Cugier et Patrick Louguet, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 48.
- MOINE Raphaële, «Cyrano, c'est nous ! », [in] *Fictions patrimoniales sur grand et petit écran : Contours et enjeux d'un genre intermédialité*, sous de la direction de Pierre

BEYLOT et Raphaële MOINE, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, p. 59.

MOURE José, son communication de au LXIV Congrès de l'Association, le 3 juillet 2012, «Le Cinéma : un art de l'adaptation ? », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°65, mai 2013, p. 159.

RINALDI Sandrine, «Avez-vous vu Sacha Guitry? », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle GIRET et Noël HERPE, Paris, Gallimard, 2007. p. 71.

SADOUL Georges, «Le cinéma, ce mot français », *Style en France*, n°4, «Cinéma », juillet-août-septembre 1946.

STRICK Philip, «Cyrano de Bergerac », [in] *Film/ Literature/ Heritage*, dirigé par Ginette VINCENDEAU, Londres, BFI, 2001, p. 141.

TESSON Charles, «Les trois font la paire: Sacha Guitry, la critique et la nouvelle vague », [in] *Sacha Guitry une vie d'artiste*, sous la direction de Noëlle GIRET et Noël HERPE, Paris, Gallimard, 2007, p. 159.

«Jacques Martineau, *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, La Comédie française au cinéma », propos recueillis par Marguerite CHABROL, Tiphaine KARSENTI et Jean-François PERRIER, *Théâtre/Public*, n°204, «Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations », avril-juin 2012, p. 94.

## Revues, magazine et journaux

1895, *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire de cinéma*, n°61, «Les comiques français des premiers temps », septembre 2010, sous la direction de Laurent Guido et Laurent Le Forestier.

*CinémaAction*, n°20, «Théories du cinéma », 1982.

*CinémaAction*, n°82, «Le Comique à l'écran », premier trimestre 1997, dirigé par Françoise Puaux.

*Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n°65, «Les Adaptations cinématographiques des romans », mai 2013.

*Double jeu*, n°3, «Sacha Guitry et les acteurs », 2006, Caen, Presses universitaires de Caen.

*JEU : Cahiers de théâtre*, n°88, «Théâtre et Cinéma », mars 1983, Montréal, édition Quinze.

*La Petite Illustration*, n°825, 12 juin 1937.

Le Revue *Circav*, n°18, *Impureté(s) cinématographique(s)*, coordonné par Alphonse Cugier

et Patrick Louguet, Paris, L'Harmattan, 2006.

*Les Cahiers*, revue trimestrielle de théâtre, n°15, «Théâtre et Cinéma », printemps 1995, Paris, P.O.L..

*Revue Comédie-Française*, n°139-140, «Feydeau, comédies en un acte », mai-juin 1985.

*Théâtre aujourd'hui*, n°11, «De la scène à l'écran » Patrick DION (directeur de la publication), Paris, SCEREN-CNDP, 2007.

*Théâtre/Public*, n°204, «Entre théâtre et cinéma: recherches, inventions, expérimentations », mars 2011.

*7 à Paris*, 28/03/1990, Emmanuel Dayde, «Cyrano n'est jamais trop ».

*Combat*, 27/12/1949

*Le Monde*, 21/07/1988, Michel Cournot, «[*Les Nouveaux Messieurs*], de Jacques Feyder Les socialistes en noir et blanc ».

*Le Figaro*, 28/03/1990, Marie-Noëlle Tranchant «Jean-Paul Rappeneau: le swing de l'alexandrin ».

*Le Figaro*, 16/04/2008.

*Le Figaro littéraire*, 29/10/1954.

*Les Nouvelles Littératures*, 02/09/1982.

*Télérama*, 08/03/2000, interview de Benoît Jacquot, faite par Louis Guichard.

*Télérama*, 21/10/1992.

*Télérama*, n°1949, Paris, 20 mai 1987, «Patrice Chéreau : “des instant d'ivresse ” ».

*Positif*, n°492, février 2002.

## Sites Internet

Interviews à propos du film *Dans la maison* sur le site d'Ozon

<http://www.francois-ozon.com/fr/entretiens-dans-la-maison/335-entretien-avec-francois-ozon>

Entretien réalisé le 21 juin 2006 à Paris par Benoit Basirico.

<http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=petit-ent>

## Vidéo

L'entretien avec Francis Veber à propos de *Faisons Un Rêve* dans les suppléments de DVD, éditeur du DVD: Gaumont Vidéo [éd., distrib.], date de publication : 2007, collection :

Sacha Guitry : l'âge d'or, 1936-1938.

L'interview de Karin Hann, conseiller littéraire qui fait une thèse sur Marcel Pagnol dans le bonus du DVD de la Trilogie marseillaise, nombre de disques : 4, date de sortie du DVD : 14 octobre 2003, collection : Marcel Pagnol.

L'interview de Guy Morel, dans le bonus du DVD de la Trilogie marseillaise, nombre de disques : 4, date de sortie du DVD : 14 octobre 2003, collection : Marcel Pagnol.

L'interview de Jean-Paul Rappeneau, dans le bonus du DVD de *Cyrano de Bergerac*, Studio : Path é date de sortie du DVD : 12 juillet 2000.



# Annexe 1

## Liste des œuvres du corpus

	Pièce de théâtre	auteur	film	réalisateur
1	<i>L'Avare</i> (1668)	Molière	<i>L'Avare</i> (1980)	Jean Girault et Louis de Funès
2	<i>Le Malade imaginaire</i> (1673)	Molière	<i>Le Malade imaginaire</i> (2008)	Christian de Chalonge
3	<i>La Fausse Suivante</i> (1724)	Marivaux	<i>La Fausse Suivante</i> (2000)	Benoît Jacquot
4	<i>Ruy Blas</i> (1838)	Victor Hugo	<i>La Folie des grandeurs</i> (1971)	Gérard Oury
5	<i>Un Chapeau de paille d'Italie</i> (1851)	Eugène Labiche	<i>Un Chapeau de paille d'Italie</i> (1928)	René Clair
6	<i>Un Fil à la patte</i> (1894)	Georges Feydeau	<i>Un Fil à la patte</i> (2005)	Michel Deville
7	<i>Cyrano de Bergerac</i> (1897)	Edmond Rostand	<i>Cyrano de Bergerac</i> (1990)	Jean-Paul Rappeneau
8	<i>On purge bébé</i> (1910)	Georges Feydeau	<i>On purge bébé</i> (1931)	Jean Renoir
9	<i>Faisons Un Rêve</i> (1916)	Sacha Guitry	<i>Faisons Un Rêve</i> (1936)	Sacha Guitry
10	<i>Boudu sauvé des eaux</i> (1919)	René Fauchois	<i>Boudu sauvé des eaux</i> (1932)	Jean Renoir
11	<i>Mon Père avait raison</i> (1919)	Sacha Guitry	<i>Mon Père avait raison</i> (1936)	Sacha Guitry
12	<i>Knock</i> (1923)	Jules Romains	<i>Knock</i> (1951)	Guy Lefranc
13	<i>Les Nouveaux Messieurs</i> (1925)	Francis de Croisset et Robert de Flers	<i>Les Nouveaux Messieurs</i> (1929)	Jacques Feyder

14	<i>Désir é</i> (1927)	SachaGuitry	<i>Désir é</i> (1937)	SachaGuitry
15	<i>Topaze</i> (1928)	Marcel Pagnol	<i>Topaze</i> (1951)	Marcel Pagnol
16	<i>Marius</i> (1929)	Marcel Pagnol	<i>Marius</i> (1931)	Alexander Korda
17	<i>Fanny</i> (1931)	Marcel Pagnol	<i>Fanny</i> (1932)	Marc All égret
18	<i>Fric-Frac</i> (1936)	Édouard Bourdet	<i>Fric-Frac</i> (1939)	Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara
19	<i>Quadrille</i> (1937)	SachaGuitry	<i>Quadrille</i> (1938)	SachaGuitry
20	<i>Branquignol</i> (1948)	Les Branquignols	<i>Branquignol</i> (1949)	Robert Dh éry
21	<i>Beaumarchais</i>	SachaGuitry	<i>Beaumarchais, l'insolent</i> (1996)	ÉdouardMolinaro
22	<i>Ah ! Les Belles Bacchantes</i> (1954)	Les Branquignols	<i>Ah ! Les Belles Bacchantes</i> (1954)	Jean Loubignac
23	<i>Hibernatus</i> (1957)	Jean Bernard-Luc	<i>Hibernatus</i> (1969)	ÉdouardMolinaro
24	<i>Huit Femmes</i> (1962)	Robert Thomas	<i>Huit Femmes</i> (2002)	Fran çois Ozon
25	<i>La Cage aux folles</i> (1973)	Jean Poiret	<i>La Cage aux folles</i> (1978)	ÉdouardMolinaro
26	<i>Le Père Noël est une ordure</i> (1979)	La troupe du Splendid	<i>Le Père Noël est une ordure</i> (1982)	Jean-Marie Poir é
27	<i>Potiche</i> (1980)	Pierre Barillet et Jean-Pierre Gr ély	<i>Potiche</i> (2010)	Fran çois Ozon
28	<i>Le Dîner de cons</i> (1993)	Francis Veber	<i>Le Dîner de cons</i> (1998)	Francis Veber
29	<i>Un Air de famille</i> (1994)	Agn ès Jaoui et Jean-Pierre Bacri	<i>Un Air de famille</i> (1996)	C édrickKlapische
30	<i>Ma Femme s'appelle Maurice</i> (1999)	Raffy Shart	<i>Ma Femme s'appelle Maurice</i> (2002)	Jean-Marie Poir é
31	<i>Mus é haut mus é bas</i> (2004)	Jean-Michel Ribes	<i>Mus é haut mus é bas</i> (2008)	Jean-Michel Ribes
32	<i>Le Gar çon du dernier rang</i> (2009)	Juan Mayorga	<i>Dans La Maison</i> (2012)	Fran çois Ozon
33	<i>Le Pr énom</i> (2010)	Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patelli ère	<i>Le Pr énom</i> (2012)	Alexandre de La Patelli ère et Matthieu Delaporte

## Annexe 2

### Présentation des pièces de théâtre

1

*L'Avare* (1668)

Comédie en prose en cinq actes

Auteur : Molière (1622-1673)

Édition : Molière, *L'Avare*, édition de Charles Dullin, Paris, Seuil, 1946.

Première représentation : le 9 septembre 1668 (Molière a 46 ans) sur la scène du Palais-Royal avec Molière dans le rôle d'Harpagon.

2

*Le Malade imaginaire* (1673)

Comédie-ballet en trois actes

Auteur : Molière

Édition : Molière, *Le Malade imaginaire*, édition de Nathalie Fournier, Paris, Classiques Bordas, 1994.

Première représentation : le 10 février 1673 au Théâtre du Palais-Royal.

3

*La Fausse Suivante* (1724)

Comédie en trois actes

Auteur : Marivaux

Édition : Marivaux, *La Fausse suivante*, édition de Méliam Korichi et de Valérie Lagier, Paris, Gallimard, 2006, Coll. «Folioplus classiques ».

Première représentation : le 8 juillet 1724 au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne.

4

*Ruy Blas* (1838)

Drame en cinq actes

Auteur : Victor Hugo

Édition : Victor Hugo, *Ruy Blas*, édition de Thierry Corbeau, Paris, GF Flammarion, 2006.

Première représentation : le 8 novembre 1838 par la troupe du théâtre de la Renaissance dans la salle Ventadour.

5

*Un Chapeau de paille d'Italie* (1851)

Comédie en cinq actes

Auteur : Eugène Labiche

Édition : Eugène Labiche, *Un Chapeau de paille d'Italie*, édition de Henry Gidel, Paris, livre de poche classique, 1994.

Première représentation : le 14 août 1851 au Théâtre du Palais-Royal à Paris.

6

*Un Fil à la patte* (1894)

Comédie en trois actes

Auteur : Georges Feydeau

Édition : Georges Feydeau, *Un Fil à la patte*, édition de Henry Gidel et de Bernard Murat, Paris, Omnibus, 1994.

Première représentation : le 9 janvier 1894 au Théâtre du Palais-Royal à Paris.

Version théâtre filmé : représentation de la comédie française 1970, mise en scène Jacques Charon, réalisation Pierre Sabbagh. En DVD.

Durée de la pièce : 2h40

7

*Cyrano de Bergerac* (1897)

Pièce en cinq actes écrite presque entièrement en alexandrins

Auteur : Edmond Rostand

Édition : Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, édition de Magali Wiener-Chevalier, Paris, Gallimard, 2006, Coll. «Folioplus classique ».

Première représentation : le 28 décembre 1897 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin à Paris.

8

*On purge b é* (1910)

Comédie en un acte

Auteur : Georges Feydeau

Édition : Georges Feydeau, *On purge b é !*, édition de Henry Gidel et de Bernard Muret, Paris, Omnibus, 1994.

Première représentation : le 12 avril 1910 au théâtre des Nouveautés à Paris.

9

*Faisons Un Rêve* (1916)

Comédie en quatre actes

Auteur : Sacha Guitry

Édition : Sacha Guitry, *Faisons Un Rêve*, édition de Jean-Claude Brial, Paris, Presses de la cité 1991.

Première représentation : le 3 octobre 1916 au Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Version théâtre filmé :

en 2008, représenté par

Pierre Arditi : lui

Michèle Laroque : la femme

François Berléand : le mari

Mise en scène : Bernard Murat

Réalisation : Bernard Murat, Jean-Louis Machu

Produit par le Théâtre Édouard VII avec la participation de France 2

10

*Boudu sauvé des eaux* (1919)

Comédie en quatre actes

Auteur : René Fauchois

Édition : René Fauchois, *Boudu sauvé des eaux*, Paris, éditions du dauphin, 1932.

Première représentation : le 14 juillet 1919 au Théâtre des Destinées à Lyon.

11

*Mon Père avait raison* (1919)

Comédie en trois actes

Auteur : Sacha Guitry

Édition : Sacha Guitry, *Mon Père avait raison*, édition de Jean-Claude Brialy, Paris, Presses de la cité, 1991.

Première représentation : le 8 octobre 1919 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

12

*Knock* (1923)

Comédie en trois actes

Auteur : Jules Romains

Édition : Jules Romains, *Knock ou le triomphe de la médecine*, édition d'Olivier Halévy, Paris, Gallimard, 1998.

Première représentation : le 15 décembre 1923 à la Comédie des Champs-Élysées.

13

*Les Nouveaux Messieurs* (1925)

Comédie en quatre actes.

Auteurs : Francis de Croisset et Robert de Flers

Édition : Francis de Croisset et Robert de Flers, *Les Nouveaux Messieurs*, Paris, Ernst Flammarion, 1926.

Première représentation : le 12 février 1925 au Théâtre de l'Athénée à Paris.

14

*Désiré* (1927)

Comédie en trois actes

Auteur : Sacha Guitry

Édition : Sacha Guitry, *Désiré* Paris, Pocket, 1996.

Première représentation : le 27 avril 1927 au Théâtre Édouard VII.

15

*Topaze* (1928)

Comédie en quatre actes

Auteur : Marcel Pagnol

Édition : Marcel Pagnol, *Topaze*, Paris, Fasquelle éditeur, 1930.

Première représentation : le 9 octobre 1928, sur la scène du Théâtre des Variétés à Paris.

16

*Marius* (1929)

Comédie en quatre actes et trois tableaux

Auteur : Marcel Pagnol

Édition : Marcel Pagnol, *Marius*, Paris, Fasquelle éditeurs, 1946.

Première représentation : le 9 mars 1929 au théâtre de Paris.

17

*Fanny* (1931)

Comédie en trois actes et quatre tableaux

Auteur : Marcel Pagnol

Édition : Marcel Pagnol, *Fanny*, Paris, le livre de poche, 1973.

Première représentation : le 5 décembre 1931 au théâtre de Paris.

18

*Fric-Frac* (1936)

Comédie en cinq actes

Auteur : Édouard Bourdet

Édition: Édouard Bourdet, *Fric-Frac*, *La Petite Illustration*, 12 juin 1937, n° 825 —

Théâtre n° 461.

Première représentation : le 15 octobre 1936 au Théâtre de la Michodière.

19

*Quadrille* (1937)

Comédie en quatre actes

Auteur : Sacha Guitry

Édition : Sacha Guitry, *Quadrille*, édition de Jean-Claude Brialy, Paris, Presses de la cité 1991.

Première représentation : le 21 septembre 1937 au Théâtre municipal d'Orléans.

20

*Branquignol* (1948)

Spectacle comique

Créateurs: Le groupe des Branquignols

Première représentation : en 1948 au Théâtre La Bruyère

21

*Ah ! Les Belles Bacchantes* (1954)

Spectacle comique

Créateurs : Le groupe des Branquignols

Première représentation : en 1954 au Théâtre Daunou

22

*Hibernatus* (1957)



Comédie en deux actes

Auteur : Jean Bernard-Luc

Édition : Jean Bernard-Luc, *Hibernatus, Avant-scène Théâtre*, 1 mai 1957, n°151.

Première représentation : le 26 janvier 1957 au Théâtre de l'Athénée.

23

*Huit Femmes* (1962)

Comédie policière en trois actes

Auteur : Robert Thomas

Édition : Robert Thomas, *Huit Femmes*, Paris, librairie théâtrale, 1962.

Première présentation: le 28 août 1961 au Théâtre Edouard VII.

24

*La Cage aux folles* (1973)

Comédie en quatre actes

Auteur : Jean Poiret

Édition : Jean Poiret, *La Cage aux folles, Avant-scène Théâtre*, 15 mai 1973.

Première représentation : le 1er février 1973 au Théâtre du Palais-Royal.

Elle fut jouée près de 1800 fois (et vue par un million de spectateurs) par Jean Poiret et Michel Serrault.

25

*Le Père Noël est une ordure* (1979)

Comédie en quatre actes

Auteurs : la troupe du Splendid

Édition : Josiane Balasko, Marie-Anne Chazel Christian Clavier, Gérard Jugnot, Thierry Lhermitte, Bruno Moynot, *Le Père Noël est une ordure*, Paris, Babel, 1986.

Première représentation : en octobre 1979 au Splendid à Paris.

26

*Potiche* (1980)

Comédie en deux actes

Auteurs : Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy

Édition : Pierre Barillet et Jean-Pierre Grédy, *Potiche, Avant-scène Théâtre*, 15 décembre 1980.

Première représentation : le 17 septembre 1980 au théâtre Antoine.

27

*Le Dîner de cons* (1993)

Comédie en deux actes

Auteur : Francis Veber

Édition : Francis Veber, *Le Dîner de cons*, Paris, Ramsay, 1994.

Première représentation : le 18 septembre 1993 au théâtre des Variétés (joué jusqu'au 31 janvier 1996).

Jacques Villeret, créateur du rôle de Pignon, a joué plus de six cents représentations de cette pièce.

Philippe Brigaud, qui joue le docteur Archambault, participera aussi au film cinq ans plus tard : il interprète cette fois le rôle d'un des « cons », le spécialiste du boomerang et de son histoire.

28

*Un Air de famille* (1994)

Comédie en deux actes

Auteurs : Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri

Édition : Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, *Un Air de famille, Avant-scène Théâtre*, 15 octobre 1994, n° 56.

Première représentation : le 27 septembre 1994 au Théâtre de la Renaissance.

29

*Ma Femme s'appelle Maurice* (1999)

Comédie en un acte

Auteur : Raffy Shart

Édition : Raffy Shart, *Ma Femme s'appelle Maurice, Avant-scène Théâtre*, 1<sup>er</sup> novembre 1998, N°1037.

Première représentation : en 1999

30

*Musée haut musée bas* (2004)

Comédie en un acte

Auteur : Jean-Michel Ribes

Édition : Jean-Michel Ribes, *Musée haut musée bas*, Paris, Babel, 2008.

Première représentation : le 21 septembre 2004 au Théâtre du Rond-Point.

31

*Le Garçon du dernier rang* (2009)

Comédie en un acte

Auteur : Juan Mayorga

Édition : Juan Mayorga, *Le Garçon du dernier rang*, texte français Dominique Poulange et Jorge Lavelli, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

Première représentation : en mars 2009 au Théâtre de la Tempête.

32

*Le Prénom* (2010)

Comédie en un acte

Auteurs : Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière

Édition : Matthieu Delaporte et Alexandre de la Patellière, *Le Prénom, Avant-scène Théâtre*, 1 septembre 2010, n°1287.

Première représentation : le 7 septembre 2010 au Théâtre Edouard VII.

33

*Beaumarchais*

Comédie en deux actes et dix-neuf tableaux (1950), non représentée

Auteur : Sacha Guitry

Édition : Sacha Guitry, *Oeuvre 2*, édition de Daniel Toscan du Plantier, Paris, Omnibus, 1996.

## Annexe 3

### Présentation des films

1

*Un Chapeau de paille d'Italie* (1928)

Réalisé par : René Clair

Avec : Albert Préjean (Fadinard), Geymond Vital (le lieutenant Emile Tavernier), Yvonneck (Nonancourt, le beau-père), Paul Ollivier (l'oncle Vézinet), etc.

Genre : comédie

Durée : 115 minutes

Date de sortie : 13 janvier 1928

Synopsis :

C'est le matin du jour où Fadinard va se marier que son cheval mange le chapeau de paille d'une jeune femme, Anaïs, en tendre conversation avec son amant. Ce couple le suit jusque chez lui, et refuse de quitter les lieux tant que Fadinard n'aura pas remplacé le chapeau par un autre identique, car Anaïs a un mari jaloux, qui s'étonnerait de cette disparition.

Fadinard, sans rien dire à sa noce qui le suit partout, part à la recherche d'un chapeau jumeau, tâche a priori simple, mais qui se révèle très difficile. Sa quête le mène chez une modiste, puis chez une baronne et enfin chez un monsieur seul. À chaque fois la noce débarque sur ses talons, ahurie et maladroite, semant invariablement le trouble.

La fin est comique au possible et se passe dans la rue devant chez Fadinard.

2

*Les Nouveaux Messieurs* (1929)

Réalisé par : Jacques Feyder

Avec : Gaby Morlay (Suzanne Verrier), Albert Préjean (Jacques Gaillac), Henry

Roussel (le comte de Montoire-Grandpré), etc.

Genre : comédie

Durée : 2h15

Date de sortie : 5 avril 1929

Synopsis :

Inspiré de la pièce de théâtre de Robert de Flers et Francis de Croisset, le film raconte l'histoire d'une danseuse entretenue par un député de droite mais aimant en secret un syndicaliste. Cette comédie est une superbe critique légère, désinvolte et irrévérencieuse des mœurs de jeunes politiciens. Certaines scènes peu glorieuses pour le monde politique d'alors (dont une bagarre à la Chambre) lui valurent d'être censuré pour « atteinte à la dignité des parlementaires ».

3

*Marius* (1931)

Réalisé par : Alexander Korda

Avec : Raimu (César Olivier), Pierre Fresnay (Marius Olivier), Orane Demazis (Fanny Cabanis), Alida Rouffe (Honorine Cabanis), Fernand Charpin (Honoré Panisse), etc.

Genre : mélodrame

Durée : 120 minutes

Dates de sortie: 10 octobre 1931

Synopsis :

Marius, le fils de César qui tient le « Bar de la marine » ne cesse de rêver au grand large malgré la jolie Fanny bien amoureuse de lui. Pourtant une altercation avec le maître-voilier Panisse, qui courtise Fanny, fera naître l'amour en Marius. Mais l'appel de la mer sera plus puissant et Fanny, le prévoyant libre, le laissera partir.

4

*On purge bébé* (1931)

Réalisé par : Jean Renoir

Avec : Jacques Louvigny (Bastien Follavoine, concepteur du vase de nuit), Marguerite Pierry (Julie Follavoine, sa femme), Sacha Tarride (Hervé Follavoine dit Toto, leur

petit garçon), Michel Simon (Adhéaume Chouilloux, fonctionnaire au Ministère des Armées), etc.

Genre : Comédie

Durée : 62 minutes

Date de sortie : 21 juin 1931

Synopsis :

Monsieur Follavoine cherche à décrocher le marché des pots de chambre incassables à destination de l'armée française. Pour tenter de conclure l'affaire, il invite à dîner Chouilloux, fonctionnaire influent du ministère des armées, son épouse et l'amant de celle-ci. Mais ce jour-là le fils Follavoine est constipé et ne veut pas prendre sa purge... et rien ne se passe comme prévu.

5

*Fanny* (1932)

Réalisé par : Marc Allégret

Avec : Pierre Fresnay (Marius), Orane Demazis (Fanny), Raimu (César), Charpin (Honoré Panisse), etc.

Genre : mélodrame

Durée : 140 minutes

Date de sortie : 2 novembre 1932

Synopsis :

Marius, fils de César, a eu une aventure amoureuse avec Fanny. Attiré par la mer et peu conscient de ses vrais sentiments amoureux pour Fanny, Marius vient de réaliser son rêve, partir sur les mers et parcourir le monde.

Fanny, amoureuse et abandonnée, apprend qu'elle attend un enfant de Marius et se trouve donc, fille-mère sans mari, en position dramatique de déshonneur. Elle accepte alors de se marier avec un commerçant prospère du vieux port amoureux d'elle, Honoré Panisse, qui a trente ans de plus qu'elle. Il la prend en toute connaissance de cause, avec son enfant qu'il reconnaît et élèvera comme le sien ; Panisse leur apporte la sécurité, une honorabilité sociale retrouvée et un avenir assuré.

Quelques mois après le mariage et la naissance du bébé Césariot, Marius qui a pris tardivement conscience de ses profonds sentiments amoureux pour Fanny, est de passage à Marseille. Il cherche à reconquérir Fanny, toujours amoureuse de lui et à

reprendre son enfant. Mais Fanny et César, son père, l'en dissuadent au nom de l'honneur, et pour la sécurité et l'avenir de l'enfant.

6

*Boudu sauvé des eaux* (1932)

Réalisé par : Jean Renoir

Avec : Michel Simon (Boudu), Charles Granval (Édouard Lestingois), Séverine Lerczinska (Anne Marie), Marcelle Hainia (Emma Lestingois), etc.

Genre : Comédie

Durée : 81 minutes

Date de sortie : 11 novembre 1932

Synopsis :

Désespéré parce qu'il a perdu son chien, Boudu, magnifique clochard, se jette dans la Seine depuis le pont des Arts. Monsieur Lestingois, bourgeois libéral, et libraire, qui l'observe à la longue vue, intervient et le sauve. Il le ramène dans son magasin. Une fois revenu à lui, Boudu s'installe pour un temps chez M. Lestingois.

Il fait des saletés partout dans la maison, provoque Mme. Lestingois, court après Anne-Marie, et au moment où l'on ne le supporte plus, il gagne à la grande loterie et devient un riche. Il épouse tout de suite Anne-Marie. Mais le jour du mariage, ils prennent un bateau et se promènent sur la rivière. Boudu tombe dans l'eau encore une fois et flotte de plus en plus loin.

Il retrouve sa liberté et redevient clochard avec joie.

7

*Mon Père avait raison* (1936)

Réalisé par : Sacha Guitry

Avec : Sacha Guitry (Charles Bellanger), Paul Bernard (Maurice Bellanger), Gaston Dubosc (Adolphe Bellanger), Jacqueline Delubac (Loulou, amie de Maurice), etc.

Genre : Comédie

Durée : 94 minutes

Date de sortie : 27 novembre 1936

Synopsis :



À 30 ans, Charles Bellanger décide de mettre en pension son jeune fils Maurice. Le même jour, son épouse Germaine lui apprend qu'elle abandonne le domicile conjugal pour vivre avec un autre homme. Charles se ravise et décide de prendre lui-même en charge l'éducation de son fils. Vingt ans après, père et fils sont toujours très unis, mais Charles envisage de donner plus d'indépendance à Maurice en vivant désormais dans des habitations séparées. Il reçoit aussi les conseils et remontrances de Loulou, l'amie de son fils. Il réalise grâce à elle qu'il a induit chez son fils une trop grande méfiance vis-à-vis des femmes. Le même jour, Germaine, qui n'avait pas donné de nouvelles depuis vingt ans, revient le voir et tente de se réconcilier avec lui.

8

*Faisons un rêve* (1936)

Réalisé par : Sacha Guitry

Avec : Sacha Guitry (Lui), Jacqueline Delubac (Elle), Raimu (Le mari), etc.

Genre : Comédie de mœurs

Durée : 76 minutes

Date de sortie : 1936

Synopsis :

Un mari qui vient de tromper sa femme rentre chez lui au petit matin, embarrassé. Il y trouve, sans le savoir, l'amant de son épouse, à qui il avoue son infidélité. Ce dernier a trop vite proposé à la femme de l'épouser. Il entreprend alors de convaincre l'époux de prolonger son absence.

9

*Désiré* (1937)

Réalisé par : Sacha Guitry

Avec : Sacha Guitry (Désiré), Jacqueline Delubac (Odette Cléry), Jacques Baumer (Félix), Arletty (Madeleine), etc.

Genre : Comédie

Durée : 92 minutes

Date de sortie : 3 décembre 1937

Synopsis :

Désiré, valet stylé doublé d'un maître d'hôtel impeccable, est également le tombeur de ses patronnes. Il est parti de chez son ancienne patronne, comtesse Diepchinska, à cause d'un « geste très grave ». D'ailleurs, c'est déjà la troisième fois. Il profite de l'inconstance de ces dames pour changer souvent de place. Cette fois, chez la maîtresse du ministre des Postes Montignac, Odette, c'est lui qui tombe amoureux. Il avoue son affection à Odette au bout de huit jours de résistance dans la villa à Deauville et repart encore une fois.

10

*Quadrille* (1938)

Réalisé par : Sacha Guitry

Avec : Sacha Guitry (Philippe de Morannes), Gaby Morlay (Paulette Nanteuil), Jacqueline Delubac (Claudine André), Georges Grey (Carl Erickson), etc.

Genre : comédie dramatique

Durée : 92 min

Date de sortie : 1938

Synopsis :

Le jeune acteur américain Carl Erikson, de passage à Paris, est sollicité de toutes parts et donne un peu par hasard un autographe à Paulette Nanteuil, elle-même actrice reconnue en France mais inconnue de lui. Sous le charme de la jeune femme, il espère la retrouver mais elle lui a donné un faux nom, celui de son amie Claudine André journaliste. Il se trouve que Carl Erikson a rendez-vous pour une interview avec Philippe de Morannes, rédacteur en chef de "Paris-Soir" et par ailleurs, amant de Paulette. Pour le remercier de lui avoir accordé un entretien, Philippe se fait malgré lui le complice du destin en lui offrant une place pour aller voir le soir même le spectacle dans lequel joue Paulette. Carl va la voir dans sa loge, et Paulette, séduite, passe une nuit avec lui...

11

*Fric-Frac* (1939)

Réalisé par : Maurice Lehmann et Claude Autant-Lara

Avec : Fernandel (Marcel), Arletty (Loulou), Michel Simon (Jo), Hédène Robert

(Renée), etc.

Genre : comédie

Durée : 105 minutes

Date de sortie : 15 juin 1939

Synopsis :

À Paris, Marcel, un brave garçon, est l'un des employés de la bijouterie Mercandieu. Renée, la fille du patron, rêve d'en faire son fiancé sans que Marcel réponde à ses attentes, à la grande exaspération de la jeune femme. Un dimanche après-midi, lors d'une course cycliste au stade Buffalo de Montrouge, Marcel fait la connaissance d'un couple exubérant aux allures plutôt canailles : Jo, délinquant à la petite semaine, et son associée, l'aguichante Loulou dont il tombe immédiatement sous le charme ravageur. Mais voilà que Tintin, l'homme de Loulou qui fait un séjour en prison, a besoin d'argent. Loulou ambitionne alors de faire un « fric-frac » chez le bijoutier Mercandieu et utilise ses appâts pour extorquer des informations au naïf Marcel.

12

*Branquignol* (1949)

Réalisé par : Robert Dhéry

Avec : Robert Dhéry, Colette Brosset, Julien Carette, Pauline Carton, etc.

Genre : Comédie

Durée : 1h37

Date de sortie : 16 décembre 1949

Synopsis :

Le marquis de Pressaille a l'intention d'annoncer ses fiançailles au cours d'une soirée de gala. La troupe des « Branquignols » sabote cette soirée pour rendre service à l'un de leurs amis qui aime la fiancée. Tous les numéros tourneront à la catastrophe...

13

*Knock* (1951)

Réalisé par : Guy Lefranc

Avec : Louis Jouvet (Knock), Jean Brochard (le docteur Parpalaid), Pierre Renoir (le pharmacien), etc.

Genre : Comédie

Durée : 98mn

Date de sortie : 21 mars 1951

Synopsis :

Knock, médecin de quarante ans, prend la succession du docteur Parpalaid et s'installe à Saint- Maurice. Dès son arrivée au village, Knock lance les consultations gratuites le lundi. Le succès des consultations gratuites est phénoménal et Knock est rapidement débordé. Il instaure les premiers traitements de longue durée tout en menant des investigations sur ses clients afin de prescrire des traitements coûteux à ses patients fortunés.

L'hôtel du village devient une véritable clinique où les malades venus des quatre coins du canton viennent suivre les traitements de longue durée que Knock prescrit.

Trois mois après son arrivée, Knock reçoit la visite de Parpalaid venu prendre des nouvelles. Ce dernier est abasourdi par les chiffres impressionnants présentés par Knock. Finalement, Knock réussit à faire douter son confrère de sa propre santé et le convainc de se mettre au lit : ultime victoire de son pouvoir sur autrui.

14

*Topaze* (1951)

Réalisé par : Marcel Pagnol

Avec : Fernandel (Albert Topaze), Hédène Perdrière (Suzy Courtois), Marcel Vallée (M. Muche), Jacqueline Pagnol (Ernestine Muche), etc.

Genre : Comédie satirique

Durée : 135 minutes

Dates de sortie : 2 février 1951

Synopsis :

Topaze est, au début du film, un maître d'école au sens civique irréprochable et au salaire modeste. Licencié pour s'être montré trop honnête, et influencé par les exemples qu'il a sous les yeux, il devient peu à peu malhonnête et heureux de l'être, en se lançant, sous l'influence d'une femme et d'un conseiller municipal peu scrupuleux, dans le monde des affaires.

15

*Ah ! Les Belles Bacchantes* (1954)

Réalisé par : Jean Loubignac

Avec : Louis de Funès, Robert Dhéry, Jacqueline Maillan, Francis Blanche, Michel Serrault, etc.

Genre : Comédie musicale, burlesque

Durée : 90 min

Date de sortie : 15 octobre 1954

Synopsis :

Robert Dhéry règle les tableaux de sa prochaine revue intitulée «Ah ! les belles bacchantes». Inquiété par le titre, le détective Michel Leboeuf (Louis de Funès), arrive et procède à une enquête pour contrôler la décence du spectacle. Il se mêle aux autres interprètes et les répétitions sont successivement troublées par un plombier, sa fiancée, Rosine, et Colette Brosset, une débutante. Évoluant parmi les figurantes nues, le détective fait preuve de tels dons comiques que Robert Dhéry l'engage pour un rôle de premier plan.

16

*Hibernatus* (1969)

Réalisé par : Édouard Molinaro et Pierre Cosson pour la seconde équipe

Avec : Louis de Funès (Hubert Barrère de Tartas), Claude Gensac (Edmée de Tartas), Bernard Alane (Paul Fournier « l'Hiberné »), Olivier de Funès (Didier de Tartas), Michael Lonsdale (le professeur EdouardLauriebat), Pascal Mazzotti (le professeur Bibolini, psychiatre), etc.

Genre : Comédie, Fantastique

Durée : 78 minutes

Date de sortie : 10 septembre 1969

Synopsis :

En 1970 un homme congelé dans les glaces du Pôle Nord est retrouvé miraculeusement vivant au bout de 65 ans. Il s'agit d'un jeune homme de 25 ans nommé Paul Fournier, grand-père d'Edmée de Tartas. Avec son mari Hubert, elle récupère l'Hiberné à la maison pour qu'il puisse avoir une vie familiale. La maison et

le quartier sont donc remis dans l'état de 1905. Paul, réveillé, s'adapte très bien à sa vie artificielle. Après avoir vécu toute une série d'événements, Paul est bel et bien mis devant la réalité du monde moderne.

17

*La Folie des grandeurs* (1971)

Réalisé par : Gérard Oury

Avec : Louis de Funès (Don Salluste de Bazan), Yves Montand (Blaze), Alice Sapritch (Dona Juana, la duègne), Karin Schubert (reine d'Espagne), etc.

Genre : Comédie, Historique, Aventure

Durée du film : 105 minutes

Date de sortie : 8 décembre 1971

Synopsis :

Don Salluste profite de ses fonctions de ministre des Finances du roi d'Espagne pour exploiter le peuple. Mais la Reine qui le déteste réussit à le chasser de la cour. Ivre de vengeance, il décide de la compromettre. Son neveu Don César ayant refusé de se mêler du complot, c'est finalement le valet de Don Salluste, Blaze, transi d'amour pour la souveraine, qui tiendra le rôle du Prince charmant. Malheureusement à force de quiproquos, il ne parvient qu'à attirer les faveurs de la peu avenante Dona Juana.

18

*La Cage aux folles* (1978)

Réalisé par : Édouard Molinaro

Avec : Ugo Tognazzi (Renato Baldi), Michel Serrault (Albin Mougeotte), Benny Luke (Jacob), René Laurent (Laurent Baldi), etc.

Genre : Comédie

Durée : 103 minutes

Date de sortie : 25 octobre 1978

Prix : Michel Serrault obtint le César du meilleur acteur en 1979.

Synopsis :

« La Cage aux folles » est une boîte de nuit qui présente un spectacle de travestis, dont la vedette est Zaza (de son vrai nom Albin). Il forme avec Renato un vieux

couple homosexuel. Ce dernier a eu auparavant un fils, Laurent, qui lui annonce son futur mariage avec la fille d'un député. La rencontre avec cet homme politique très conservateur s'avère inévitable...

19

*L'Avare* (1980)

Réalisé par : Jean Girault et Louis de Funès

Avec : Louis de Funès (Harpagon), Frank David (Cléante), Hervé Bellon (Valère), Michel Galabru (Maître Jacques), Claire Dupray (Élise), Claude Gensac (Frosine), etc.

Genre : Comédie

Durée : 120mn

Date de sortie : 05 mars 1980

Synopsis :

Harpagon organise pour ses enfants Cléante et Élise des mariages d'intérêt. Il se réserve quant à lui d'épouser la jeune et charmante Mariane. Mais Cléante qui est amoureux de la jeune fille et Élise, secrètement fiancée à Valère, refusent d'obéir à leur père. Le trésor de l'avare, volé puis rendu à son propriétaire, permettra d'exercer un chantage grâce auquel l'amour sera vainqueur.

20

*Le Père Noël est une ordure* (1982)

Réalisé par : Jean-Marie Poiré

Avec : Anémone (Thérèse), Thierry Lhermitte (Pierre Morteau), Marie-Anne Chazel (Josette), Gérard Jugnot (Félix), Christian Clavier (Katia), Josiane Balasko (Madame Musquin), Bruno Moynot (Preskovic), Michel Blanc (Voix de l'obsédé au téléphone)

Genre : comédie burlesque

Durée : 87 min

Date de sortie: 25 août 1982

Synopsis :

Soir de Noël burlesque où, à la permanence d'une station téléphonique parisienne, S.O.S. dresse amitiés des bénévoles sont perturbés par l'arrivée de personnages marginaux et farfelus, qui provoquent des catastrophes en chaîne.

Au fil de la soirée, Pierre Morteux et Thérèse recevront tour à tour la visite : de leur voisin, M. Preskovic, qui leur présentera des spécialités gastronomiques de son pays toutes aussi infectes les unes que les autres ; de Katia, un travesti sapeur-pompier désespéré ; de Josette, la petite protégée de Thérèse ; ainsi que de Félix, fiancé miteux de Josette (individu violent au sein du couple et voleur invétéré), déguisé en père Noël.

21

*Cyrano de Bergerac* (1990)

Réalisé par : Jean-Paul Rappeneau

Avec : Gérard Depardieu, Anne Brochet, Vincent Pérez, Jacques Weber, etc.

Genre : comédie dramatique

Durée : 135 minutes

Date de sortie : 28 mars 1990

Synopsis :

Cyrano de Bergerac, poète, beau parleur, courageux cadet de Gascogne, est amoureux de sa cousine, la belle Roxane. Hélas, il est laid, affublé d'un nez aux proportions peu communes. Il désespère de pouvoir un jour séduire son amour de toujours. Roxane n'a d'yeux que pour le beau Christian qui n'a pas d'esprit et qui n'est pas doué pour s'adresser aux femmes. Cyrano l'aide à conquérir la belle.

La guerre contre les Espagnols éclate. Sous le commandement du comte de Guiche qui convoitait aussi la belle, Cyrano et Christian sont tous deux mobilisés. Pendant la guerre, Cyrano continue à faire passer des lettres sous le nom de Christian à Roxane. Malheureusement, Christian est mort. Cyrano décide de taire la vérité pour toujours.

Quatorze ans plus tard, dans un couvent où Roxane s'est retirée pour faire son deuil, Cyrano, victime en chemin d'un attentat commandité par un de ses ennemis, voit une dernière fois son amour. Roxane se rend compte enfin de la vérité mais il est trop tard. Cyrano se meurt.

22

*Beaumarchais, l'insolent* (1996)

Réalisé par : Édouard Molinaro

Avec : Fabrice Luchini, Sandrine Kiberlain, Manuel Blanc, Michel Aumont, Michel



Piccoli, Michel Serrault, Isabelle Carré etc.

Genre : film historique

Durée : 96 minutes

Date de sortie : 20 mars 1996

Synopsis :

Fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, le temps des grandes idées, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais vit avec son temps. Dix ans de sa vie, entre la création de *Barbier de Séville* et la réussite du *Mariage de Figaro*, passant par le procès contre le parlement et le Comte de la Blache, sa mission d'espionnage en Angleterre, son soutien aux rebelles américains, sa faillite, son temps passé en prison... Nous voyons un homme d'affaires peu scrupuleux, un politicien visionnaire mais intéressé, un homme d'action courageux, prêt à user du verbe comme de l'épée, un grand amateur de femmes, un procureur systématique mais défenseur acharné des droits de l'Homme. Enfin, un homme des Lumières.

23

*Un Air de famille* (1996)

Réalisé par : Cédric Klapisch

Avec : Jean-Pierre Bacri (Henri Ménard), Wladimir Yordanoff (Philippe Ménard), Catherine Frot (Yolande Ménard), Jean-Pierre Darroussin (Denis), Claire Maurier (la mère), Agnès Jaoui (Betty Ménard), etc.

Genre : comédie

Durée : 100 minutes

Date de sortie : 6 novembre 1996

Synopsis :

La famille Ménard se réunit toutes les semaines au Père Tranquille, le café tenu par Henri, le fils aîné. Cette fois-ci, elle s'y rassemble pour célébrer le 35<sup>e</sup> anniversaire de Yolande, épouse de Philippe, le cadet. Pendant que l'on attend la femme d'Henri qui, on l'apprendra au début du film, vient tout juste de quitter le domicile conjugal, les petites préoccupations de Philippe, cadre dans une société d'informatique, prennent rapidement le pas sur les politesses d'usage. Comme sa mère ne manque jamais de le rappeler, celui-ci occupe une position importante dans une grande entreprise de programmation de la région. Elle s'inquiète également du célibat de sa fille Betty, la

benjamine, qui sort secr ètement avec Denis, le gentil serveur du P ère tranquille. Alors que les vieilles rancunes ressurgissent, le ton ne cesse de monter jusqu'à l'av ènement d'un nouvel ordre familial.

24

*Le D ãner de cons* (1998)

R éalis épar : Francis Veber

Avec : Jacques Villeret (François Pignon), Thierry Lhermitte (Pierre Brochant), Francis Huster (Juste Leblanc), Daniel Pr évost (le contrôleur fiscal), Alexandra Vandernoot (Christine Brochant), etc.

Genre : Com édie

Dur ée : 77 minutes

Date de sortie : 15 avril 1998

Synopsis :

Tous les mercredis, Pierre Brochant et ses amis organisent un d ãner où chacun doit amener un con. Celui qui a trouv éle plus spectaculaire est declar évainqueur. Ce soir, Brochant exulte, il est sûr d'avoir trouv éla perle rare, un con de classe mondiale: François Pignon, comptable au minist ère des Finances et passionné de mod ès réduits en allumettes. Ce qu'il ignore c'est que Pignon est passe ma ãtre dans l'art de d éclencher des catastrophes.

25

*La Fausse Suivante* (2000)

R éalis épar : Beno ît Jacquot

Avec : Isabelle Huppert (la comtesse), Sandrine Kiberlain (le chevalier), Pierre Arditi (Trivelin), Mathieu Amalric (L édio), Alexandre Souli é (Arlequin), Philippe Vieux (Frontin)

Genre : Drame

Dur ée : 90 minutes

Dates de sortie : 8 mars 2000

Synopsis :

Une riche jeune fille d écide de se travestir en chevalier afin de lier connaissance avec

son prétendant. Trompé par le déguisement, il se confie, et lui avoue avoir renoncé à l'amour d'une comtesse pour la dot d'une riche jeune fille qui n'est autre que le chevalier, son nouveau confident...

26

*Huit femmes* (2002)

Réalisé par : François Ozon

Avec : Catherine Deneuve (Gaby), Fanny Ardant (Pierrette), Danielle Darrieux (Mamy), Isabelle Huppert (Augustine), Emmanuelle Béart (Louise), Virginie Ledoyen (Suzon), Ludivine Sagnier (Catherine), Firmine Richard (Madame Chanel), Dominique Lamure (Marcel)

Genre : Comédie policière, comédie musicale

Durée : 111 minutes

Date de sortie : 6 février 2002

Synopsis :

Dans les années cinquante, dans une grande demeure bourgeoise en pleine campagne, les gens sont sur le point de fêter Noël. Mais un drame se produit : le maître de maison est retrouvé assassiné

La coupable se cache parmi huit femmes que fréquentait régulièrement la victime. Commence alors une longue journée d'enquête, faite de disputes, de trahisons et de révélations.

27

*Ma Femme s'appelle Maurice* (2002)

Réalisé par : Jean-Marie Poiré

Avec : Alice Evans (Emmanuelle), Régis Laspalles (Maurice Lappin), Philippe Chevallier (Georges Audefey), Götz Otto (Johnny Has), etc.

Genre : Comédie

Durée : 102 minutes

Date de sortie : 25 septembre 2002

Synopsis :

Georges, un agent immobilier infidèle qui a des soucis conjugaux, décide de faire

appel à un certain Maurice Lappin (bénévole dans une association caritative, et employé à mi-temps à la poste) pour se faire passer pour sa femme dans l'espoir de se débarrasser de sa maîtresse, reconquérir son épouse et éviter la confrontation entre elles.

28

*Un Fil à la patte* (2005)

Réalisé par: Michel Deville

Avec : Emmanuelle Béart (Lucette), Charles Berling (Édouard de Bois-d'Enghien), Dominique Blanc (baronne Duverger), Jacques Bonnaffé (Fontanet), Julie Depardieu (Amélie), etc.

Mathieu Demy : Firmin

Genre : comédie

Durée : 80 minutes

Date de sortie : 27 avril 2005

Synopsis :

Bois-d'Enghien, fiancé à une jeune fille de bonne famille, doit rompre avec Lucette Gautier, sa maîtresse, divette de salons. N'ayant pu lui annoncer sa rupture, il la retrouve chez sa fiancée, invitée, à cet effet, pour l'événement. Arrive un général mexicain, jaloux de ses rivaux, qui va compliquer la situation et d'un clerc de notaire, Bouzin, chansonnier à ses heures perdues.

29

*Le Malade imaginaire* (2008)

Réalisé par : Christian de Chalonge

Avec : Benjamin Bellecour (Cléante), Christian Clavier (Argan), Marie-Anne Chazel (Toinette), Judith Davis (Angélique), etc.

Genre : un téléfilm de France 3

Durée : 120 minutes

Date de sortie : 2008

Synopsis :

Argan s'invente des maladies à longueur de temps, et ne cesse de demander après son

médecin. Pour disposer de soins à domicile, il souhaite faire épouser Thomas Diafoirus, médecin de métier, à sa fille Angélique. Mais cette dernière est amoureuse de Cléante.

30

*Musée haut musée bas* (2008)

Réalisé par: Jean Michel Ribes

Avec : Michel Blanc (M. Mosk, le conservateur, phobique de la nature), Julie Ferrier (la guide «perspective »), Gérard Jugnot (Roland Province), Isabelle Carré (Carole Province, tout le temps joyeuse), Pierre Arditi (Henri Province, le mari de Carole), Daniel Prévost (Maurice Bagnole, à la recherche de la place de parking), etc.

Genre : comédie

Durée : 92 minutes

Date de sortie : 19 novembre 2008

Synopsis :

Un conservateur terrorisé par les plantes vertes, une mère plastifiée pour être exposée, un ballet de Saintes Vierges, des gardiens épuisés par Rodin, un ministre perdu dans une exposition de sexes, une voiture disparue au parking Rembrandt, des provinciaux amoureux des Impressionnistes, touristes galopins galopant d'une salle à l'autre, passager clandestin dans l'art premier, Picasso, Gauguin, Warhol, ils sont tous là dans ce petit monde qui ressemble au grand, dans ce musée pas si imaginaire que ça, valant la comédie humaine jusqu'au burlesque.

31

*Potiche* (2010)

Réalisé par : François Ozon

Avec : Catherine Deneuve (Suzanne Pujol), Gérard Depardieu (Maurice Babin), Fabrice Luchini (Robert Pujol), Karin Viard (Nadège), Judith Godrèche (Joëlle), Jérémie Renier (Laurent), etc.

Genre : Comédie

Durée : 103 minutes

Date de sortie : 10 novembre 2010

Synopsis :

En 1977, dans une province de la bourgeoisie française, Suzanne Pujol est l'épouse popote et soumise d'un riche industriel Robert Pujol. Il dirige son usine de parapluies d'une main de fer et s'avère aussi désagréable et despote avec ses ouvriers qu'avec ses enfants et sa femme, qu'il prend pour une potiche. À la suite d'une grève et d'une séquestration de son mari, Suzanne se retrouve à la direction de l'usine et se révèle à la surprise générale une femme de tête et d'action. Mais lorsque Robert rentre d'une cure de repos en pleine forme, tout se complique...

32

*Le Prénom* (2012)

Réalisé par: Alexandre de La Patellière et Matthieu Delaporte

Avec : Patrick Bruel (Vincent Larchet), Valérie Benguigui (Élisabeth Garraud-Larchet), Charles Berling (Pierre Garraud), Guillaume de Tonquedec (Claude Gagnol), Judith El Zein (Anna Caravatti), Françoise Fabian (Françoise Larchet), etc.

Genre : comédie

Durée : 109 minutes

Date de sortie : 25 avril 2012

Synopsis :

Vincent, un agent immobilier, est invité à dîner chez sa sœur Élisabeth et son mari Pierre, tous deux professeurs à Paris et parents de deux enfants : Apollin et Myrtille. Claude, un ami d'enfance, tromboniste dans un orchestre symphonique, est également présent.

Vincent doit donner des nouvelles de l'examen prénatal que son épouse Anna, qui doit les rejoindre pour le repas, a subi en vue de la naissance de leur fils.

Le prénom choisi par les futurs parents mécontente fortement Pierre pour des raisons notamment idéologiques. La dispute entre les convives à ce sujet s'envenime et donne bientôt l'occasion aux vieilles rancunes de ressurgir et aux secrets enfouis d'être dévoilés...

33

*Dans la maison* (2012)

Réalisé par : François Ozon

Avec : Fabrice Luchini (Germain), Ernst Umhauer (Claude Garcia), Kristin Scott Thomas (Jeanne), Emmanuelle Seigner (Esther), Denis Ménochet (Raphaël Artole, père), Bastien Ughetto (Raphaël Artole, fils), etc.

Genre : Thriller

Dates de sortie : 10 octobre 2012

Synopsis :

Un garçon de 16 ans s'immisce dans la maison d'un élève de sa classe, et en fait le récit dans ses rédactions à son professeur de français. Ce dernier, face à cet élève doué et différent, reprend goût à l'enseignement, mais cette intrusion va déclencher une série d'événements incontrôlables.

# Index des œuvres

- Ah ! Les Belles Bacchantes* 15, 64, 146, 213, 232.
- Avare (L')* 13, 41, 69, 123, 124, 127, 128, 172, 206, 232, 243, 248, 255, 260.
- Beaumarchais* 15, 200, 255, 256.
- Beaumarchais, l'insolent* 57, 64, 71, 74, 81, 107, 110, 173, 191, 207, 255, 261, 273, 288, 289, 290.
- Boudu sauvé des eaux* 5, 14, 27, 33, 52, 96, 117, 121, 136, 148, 152, 165, 167, 178, 182, 184, 205, 234, 235, 249, 250, 277.
- Branquignol* 15, 146, 213.
- Cage aux folles (La)* 14, 72, 124, 176, 206, 236, 237, 238, 253, 278.
- Cyrano de Bergerac* 15, 57, 61, 63, 74, 75, 81, 107, 123, 124, 125, 133, 160, 170, 173, 201, 225, 256, 260, 288.
- Dans La Maison* 15, 28, 67, 134, 150, 164, 190, 202, 286.
- Désir é* 29, 30, 34, 47, 51, 64, 78, 104, 114, 139, 140, 142, 162, 169, 206.
- Dîner de cons (Le)* 106, 108, 192, 206, 245, 275.
- Faisons Un Rêve* 30, 60, 139, 140, 206, 245.
- Fanny* 60, 92, 93, 139, 160, 171, 204.
- Fausse Suivante (La)* 13, 41, 43, 60, 61, 64, 67, 75, 124, 125, 126, 173, 177, 178, 213, 237, 255, 260, 272.
- Folie des grandeurs (La)* 60, 101, 125, 133, 136, 204, 205, 225, 232, 237, 239, 240, 254, 260.
- Fric-Frac* 5, 108, 189, 203, 204, 243, 244.
- Garçon du dernier rang (Le)* 15, 202.
- Hibernatus* 31, 63, 168, 172, 206, 232, 238, 253, 255, 258.
- Huit Femmes* 34, 50, 60, 62, 97, 99, 100, 114, 150, 190, 191, 196, 197, 198, 206, 211, 259, 260, 262, 263, 265, 266, 273, 291.
- Knock* 13, 27, 33, 105, 106, 161, 170.
- Ma Femme s'appelle Maurice* 28, 54, 63, 81, 106, 108, 147, 175, 189, 204, 205, 237, 238.
- Malade imaginaire (Le)* 13, 124, 125, 127, 128.



*Marius* 6, 28, 33, 92, 93, 139, 143, 160, 166 171, 185, 192, 193, 194, 196, 230, 231.  
*Mon Père avait raison* 60, 67, 69.  
*Musée haut musée bas* 14, 62, 192, 280, 281.  
*Nouveaux Messieurs (Les)* 14, 32, 38, 39, 47, 65, 107, 158, 187, 188, 189, 204, 280.  
*On purge bête* 5, 13, 27, 145, 206.  
*Père Noë est une ordure (Le)* 14, 109, 146, 182, 245.  
*Potiche* 33, 50, 64, 66 76, 95, 98, 99, 107, 108, 111, 150, 173, 196, 197, 201, 255, 262, 263, 265, 266, 267, 273, 275, 276.  
*Prénom (Le)* 14, 64, 71, 72, 94, 106, 145, 147, 160, 169, 206, 285.  
*Quadrille* 30, 60, 108, 139, 162, 206, 275.  
*Ruy Blas* 15, 101, 124, 125, 129, 133, 136, 201.  
*Un Air de famille* 62, 106, 108, 109, 145, 147, 185, 194, 206, 207, 284.  
*Un Chapeau de paille d'Italie* 13, 32, 38, 39, 56, 204.  
*Un Fil à la patte* 13, 28, 42, 43, 56, 57, 65, 67, 81, 95, 109, 112, 114, 115, 116, 173, 178, 208, 209, 224, 225, 226, 241, 242, 247, 248, 250, 255, 258, 260, 280.  
*Topaze* 5, 105, 106, 139, 143, 144.

# Index des noms

BACRI (Jean-Pierre) : 111.

BARILLET (Pierre) : 174, 265.

BOURDET (Édouard) : 5, 203.

DELAPORTE (Matthieu) : 14, 72, 147, 206.

FAUCHOIS (René) : 53, 26, 117, 119, 120, 121, 148, 149, 150, 152, 235.

FEYDEAU (Georges) : 5, 11, 13, 42, 82, 109, 114, 144, 145, 173, 209, 210, 211, 223, 224, 247, 257, 258.

FLERS (Robert de) : 5.

GRÉDY (Jean-Pierre) : 174, 265.

GUITRY (Sacha) : 4, 9, 13, 15, 18, 29, 30, 31, 34, 47, 48, 51, 52, 60, 69, 74, 78, 79, 80, 89, 103, 104, 111, 114, 115, 121, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 152, 157, 162, 169, 200, 206, 229, 230, 236, 245, 246, 255, 256, 257, 275, 294.

HUGO (Victor) : 15, 124, 126, 129, 133, 134, 135, 136, 200, 201.

JAOUÏ (Agnès) : 147.

LABICHE (Eugène) : 11, 13, 81, 223.

MARIVAUX (Pierre Carlet de Chamblain de) : 13, 41, 124, 125, 126, 127, 173, 213, 214.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin, dit) : 7, 11, 13, 69, 123, 124, 125, 126, 127, 172, 201, 206, 244, 248, 250.

PAGNOL (Marcel) : 4, 7, 9, 13, 14, 18, 28, 33, 35, 89, 92, 101, 104, 105, 139, 142, 143, 144, 152, 153, 157, 185, 193, 216, 228, 229, 230, 231, 246, 247, 294, 296, 300

PELLIÈRE (Alexandre de la) : 14, 72, 147, 206.

POIRET (Jean) : 124.

RIBES (Jean-Michel) : 14, 281, 282.

ROMAINS (Jules) : 105.

ROSTAND (Édmond) : 15, 74, 124, 130, 133, 201, 255, 288.

SHART (Raffy) : 147.

THOMAS (Robert) : 36, 97, 114, 190, 196, 197, 261, 265.

VEBER (Francis) : 14, 106, 140, 205, 206, 246.

# Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre I Texte et Image.....	20
1. Du texte à l'image.....	24
1.1 Des indications à l'image.....	25
1.1.1 Générique.....	26
1.1.2 Intertitre neutre.....	30
1.1.3 Indications de jeu et gros plans.....	32
1.2 De la parole à l'image.....	36
1.2.1 Dialogue dans le film muet.....	37
1.2.2 L'aparté du théâtre à l'écran.....	39
2. Visualiser ce qu'on ne peut pas voir sur la scène.....	45
2.1 Exposer la pensée.....	46
2.1.1 Le rêve.....	46
2.1.2 Le souvenir.....	49
2.1.3 L'imagination.....	51
2.2 Les scènes de foule.....	54
2.3 Le changement de l'angle d'observation.....	58
2.3.1 Les différentes prises de vue.....	58
2.3.1.1 Prises de vue horizontales.....	59
2.3.1.2 Prises de vue verticales.....	60
2.3.1.3 Prises de vue particulières.....	64
2.3.2 Se déplacer librement.....	65
3. Le texte de théâtre et la narration du cinéma.....	69
3.1 La voix off.....	70
3.2 Le fil conducteur.....	72
3.3 La division de l'image.....	74
3.4 Le rythme des coupes rapides.....	77
Chapitre II Théâtre filmé et fidéité.....	85
1. Intrigue.....	88
1.1 Quotidien complété.....	89
1.2 Biographie des personnages.....	92

1.3 Nouveaux thèmes.....	93
1.3.1 Homosexualité.....	95
1.3.2 Amour douloureux .....	96
1.3.3 Secrets de famille.....	96
2. Personnages.....	99
2.1 Personnages intégralement conservés.....	100
2.2 Personnages modifiés.....	104
2.2.1 Modification du nombre des personnages .....	104
2.2.2 Modification de la personnalité des personnages .....	107
2.2.3 Modification de la relation entre les personnages.....	111
2.3 Trahison des personnages .....	114
2.3.1 M. Lestingois et Boudu : deux personnages opposés .....	114
2.3.2 Leurs relations par rapport aux femmes.....	116
2.3.3 Les buts différents des créateurs .....	117
3. Texte.....	120
3.1 Les pièces classiques.....	121
3.1.1 Texte intégralement conservé.....	122
3.1.2 Texte partiellement conservé.....	127
3.1.3 Parodie .....	130
3.2 Les pièces modernes .....	134
3.2.1 Pièces de Guitry et de Pagnol .....	136
3.2.2 Autres pièces où le texte est conservé.....	141
3.2.3 Adaptations libres.....	144
Chapitre III Suggestion et rupture.....	152
1. La musique de suggestion.....	155
1.1 Le ton principal .....	160
1.1.1 Indicateur de l'ambiance.....	161
1.1.2 Indicateur du comique.....	163
1.2 La dimension psychologique .....	165
1.2.1 Les caractères des personnages.....	166
1.2.2 La dimension psychologique des personnages .....	167
1.3 L'époque.....	169
1.3.1 Film en costumes .....	169
1.3.2 Films modernes .....	173

1.4 La transition .....	174
2. L'image de suggestion .....	178
2.1 Suggérer des messages.....	179
2.1.1 Ce qu'on ne montre pas .....	179
2.1.2 L'image de la fin du film.....	181
2.1.3 Les objets suggèrent les intrigues à venir .....	185
2.2 Créer du suspense .....	188
2.3 Montrer le monde intérieur pour ajouter de l'émotion .....	191
2.4 Signaler l'écoulement du temps.....	193
2.4.1 La transition .....	194
2.4.2 Le temps passe .....	195
2.5 Faire une métaphore.....	196
3. Lieu scénique et lieu filmique.....	198
3.1 Les extérieurs .....	201
3.2 Les intérieurs.....	204
3.3 Un métissage entre le théâtre et le film.....	210
Chapitre IV Héritage et hybridation.....	216
1. Le Comique.....	219
1.1 Le comique de situation .....	220
1.2 Le comique de comportement.....	225
1.2.1 Jeu exagéré.....	226
1.2.2 Jeu naturaliste.....	231
1.2.3 Déguisement .....	235
1.3 Les objets comiques .....	238
1.3.1 Les animaux .....	238
1.3.2 Le Figaro .....	239
1.3.3 Le parapluie .....	240
1.3.4 Le coffre-fort.....	241
1.3.5 Le téléphone.....	243
1.4 Le comique de langue .....	245
1.4.1 L'accent du personnage .....	245
1.4.2 Les répétitions de répliques .....	246
1.4.3 Les jeux de mots .....	248
2. L'empreinte de différents genres.....	251

2.1 Film d'action .....	251
2.2 Le film historique et le film en costume .....	254
2.2.1 Épisode de la vie .....	255
2.2.2 Décor .....	256
2.2.3 Costumes .....	259
2.3 Comédie musicale .....	263
3. L'interaction entre les différents arts .....	267
3.1 La peinture dans le film .....	269
3.1.1 Lumière et couleur .....	270
3.1.2 Cadrage et dessin .....	273
3.1.3 Nature morte et portrait .....	276
3.1.4 Imitation de l'image picturale .....	278
3.2 La photographie dans le film .....	282
3.2.1 La photo : élément de décor significatif .....	283
3.2.2 Positions des personnages .....	285
3.3 Le théâtre dans le film .....	287
Conclusion .....	292
Bibliographie .....	303
Annexe 1 .....	311
Annexe 2 .....	313
Annexe 3 .....	323
Index des œuvres .....	342
Index des noms .....	344